الاصول الدرامية في الشعر العربي

د. جلال الخياط

الأخ الفاضل
الشاعر الدكتور
زكية ابراهيم
مع احترامي وتمنياتي
الطيبة

[illegible]
١٩٨٧/٤/٨

دار الرشيد للنشر
١٩٨٢

الجمهورية العراقية
منشورات وزارة الثقافة والاعلام
سلسلة دراسات
(٣٠٤)

الأصول الدرامية

في الشعر العربي

د. جلال الخياط

مقدمة

أبدع الغنائيون قصائد ، وأعجبوا بما فعلوا ، وطوقوا ابداعهم بأغراضٍ ومضامين محدّدة ، واستنفدوها باعادةٍ ومحاكاةٍ وتكرار • وتطلّع القارىء ، عبر أجيال ، الى أكثرَ من هواجسَ خاصةٍ معادةٍ ، ونوازع رومانسية ضيقة ، وموضوعات معينة لا تهم ، في كثير من الأحيان ، الا أصحابَها بفرديتها • وخذل شعراءُ القارىءَ بالتزامهم نهجاً لا يحيدون عنه ، يثقلونه بالتقليد ويستهلكونه بأنماطٍ ثابتةٍ ، ولم تدفع أصالة شعرائنا الكبار الى تجاوزٍ وتفوقٍ واثارةٍ في البحث عن مضامين جديدة وأشكال مبتكرة تحتويها •

وظل الشعر غنائيا ، ولا يخلو شعر أمة من الغنائية ، وليس لأحد أن يلغيَها ، على الا تطغى وتسود فتميت الأنواع الشعرية الأخرى التي تبدأ ، أول ما تبدأ ، فيها ومن خلالها ، وأورث الاصرارُ على الغنائية ، وموضوعاتها الرومانسية السائبة ، المتلقينَ احساساً بظلمٍ عاطفي ، وصار الشعر التقليدي تعويضا واسقاطا ودواء غير شاف لمرض متخيل وهمي •

وبدت مضامينُ شعرية" عابثة عارية تبحث عما ينتشلها ويحتويها في أجواء تحددها • وان استطاعت الرومانسية أن تكسو الغزل والمديح والرثاء والهجاء أردية شفافة واسعة وأن تبرر النفاق والتزييف في عالم الكلمة ، فان الشعر ، في واقعه وطماحه ، أوسع وأشمل وأعمق •

واهتدى شعراء الى مواقع وأشكال مغايرة • وظهرت موضـــوعات ومضامين غير معهودة ، وامتدت آفاق مجهولة تبحث عن رواد ، وحمل العصر الحديث ، بتحولاته وتعقيده ، الشاعر والناقد والمتلقي مسؤولية كبرى أمام الامة والتاريخ والتراث الشعري بأمثلته الجيدة الباقية •

وبرزت أهمية نزوع الشعراء الى أنماط جديدة مبتكرة ، وظهرت في أوائل هذا القرن قصائد مطولة تتداخل فيها اجواء متنوعة ، نراها في شعر المهاجر وأبولو وجماعة علي محمود طه وغيرهم ، ممن أسهموا ، بقدر ما ، في المحاولات الجديدة المحدودة ، ولم يستطيعوا أن يمدوا الرومانسية بدماء تقيها عثرات النصف الثاني من القرن العشرين •

وانتفض شعراء على القوالب القديمة يحاولون أن يغيروا من أحجامها وهيئاتها. وما عاد الشعر الغنائي، باسلوبه المتوارث، يقوى وحده على احتواء تجربة الانسان المعاصر ، فقد زاحمته مرحلتا السرد والتجسيد ، وكان لابد للسرح أن يصبح امتدادا للشعر وللقصيدة أن تقترب من الروح الدرامية وأن تعبر عن الصراع والتأزم الذي وقع تحت وطأته الشاعر المحدث بتشابك حياته الفكرية القائمة ، وتفاعل الموروث بالوافد • وتحول القـــارىء من مؤيد مصفق الى مشارك في العملية الابداعية ، باستيعابه وتفهمه وتمثله ونقده للنص ، وبدأت تنحسر ظلال غنائية لتحل مكانها اجواء درامية ، وتضاءلت الاغراض القديمة ، وصار الانسان مدار مضامين شعرية تحمل سمات محلية واضحة تؤدي الى عالمية في الذيوع والانتشار •

وظهرت أشكال بسيطة من المسرحية الشعرية ، وجرت محاولات قبل شوقي ، وجـاء أمير الشعراء فبوبها وقـدم لنا قصائد مطولة تقطع الشعر الغنائي حوارا بين شخوصها وتستمد الحدث الدرامي من التاريخ دون فهم معاصر أو رؤية خاصة أو ربط الماضي بالحاضر ، وســار على هدي شوقي كثيرون ، وظلت الغنائية طاغية •

وشاعرنا غنائي ، لغة وموروثا ، وتبقى غنائيته تهيمن على أجواء مسرحية يود أن يبتدعها ، وتحل بديلا لنقص درامي يفتقر اليه ، وليس من السهل أن يسقط الغنائية لينظم مسرحية شعرية متكاملة في خطواته الأولى ما دام ذهنه يحيا في مرحلة الغناء ، ولكن الشعر الغنائي نفسه ، كأي مظهر ثقافي آخر ،قابل للتطوير • وبحدود ما تتناول من آراء نقدية ، لا ننسى الى جانب الأداة الفنية دور الثقافة والحضارة والتحولات الاجتماعية •

وكان لقصائد مطالع القرن العشرين غير التقليدية ، بالرغم من قلتها ، وقصائد الشعر الحديث في بداية الخمسينات وما بعدها ، بتداخل الاصوات واتساع المضامين ، أثر في التخفيف من الظلم والارهاق الكلي الذي وقع على الشاعر الغنائي ، وسارت القصيدة خطوات جادة نحو أدب متكامل لا يؤمن بثبوت الاشكال ونمطية الافكار والنوازع •

وفي مسيرة البحث عن أرضية ثابتة متينة للشعر العربي الحديث ومضامين صادقة تكشف عن انساننا الحقيقي ، وتمثل حياته وواقعه ، وأنواع شعرية تستوعب تلك المضامين ، متطورة وقابلة للتجاوز ، تظهر لنا أهمية البحث فيما يتعدى الغنائية الصرف الى أشكال اخرى يتطلع اليها الشعر في مرحلته الحاضرة • فالقصيدة الغنائية وحدها لا تحقق بعد اليوم ، كما كانت في الماضي ، للشاعر خلوداً ولأدب أمة ما مكانة عالمية • وهذه الحقيقة تحمل خذلان الشاعر المحدث ومعاناته في هذا المنعطف الخطير من تاريخ أدبنا المعاصر ومستقبله الذي لم تتضح سماته بعد •

ولم لا تكون لدينا قصيدة غنائية ، وقصة شعرية ، وقصيدة ممسرحة ، وأخرى حوارية ، ومسرح شعري وشعر مسرحي فيتخذ أدبنا مواقع جديدة ؟ !

وان كنا نبحث عن هذه الاشكال في شعرنا المعاصر أو أصولها في الشعر القديم أو ندعو اليها أو نتمنى وجودها ، فهل يعني هذا أن أدبنا الضخم يفتقر اليها ؟ !

ان البحث قد يؤدي الى نتائج محددة ، أو يغني القارىء في معرفة الاسباب والحقائق • ولا يضير أدب أمة أن يخلو من نوع شعري معين ، في ظروف وأحوال ، وربما يورث ذلك حسرة ، ولكنه لا يعد احساسا بنقص ، فليست الكتابة عن الجذور الدرامية في الشعر العربي ، ان وجدت ، دفاعاً أو تغطية أو تلفيقاً أو وضع الشعر العربي الى جانب التراث الشعري العالمي والقيام بدراسة أو موازنة أو مقارنة لا تصح ، والا كنا كمن يقرر أن اليونان عرفوا الأطلال أو أحسوا بالعار لأن شعرهم خلا من البكاء عليها •

ويتناول هذا البحث قضايا تهم الشعر القديم والحديث نصاً ورأياً نقدياً ، ربما توحي بدراسات اخرى عن الدراما وأصولها وجذورها الاولى ، وحدود الغناء والسرد والتجسيد ، وهل يمكن أن يبدع الشاعر العربي الدراما ، ومدى طواعية الشعر لها ، وأثر اللغة في تكوينها ، ودور النقد اللغوي والبحث عن الجملة الشعرية والاسلوب الخاص في نمائها وتطورها ؟

وليست غايتي من كتابة هذا البحث أن أثبت أو أنفي ، بقدر ما يمكن أن تقدم المتابعة والرأي الشخصي من حقائق وتجلو من أفكار وتوطىء لدراسات أخرى ، وتكون بين يدي الشاعر المحدث عونا أو منطلقا ليدرك تأثير موقعه المعاصر في مستقبل الشعر بما يضيف أو يقدم أو يرتضي من أنماط شعرية • ولا تلغي الدعوة الى الشعر المسرحي النثر في المسرحية ، والدراما تعين الشعر الغنائي على الا يسود وحده ، بعد أن مر بعهود طويلة من التكرار والتقليد ، فيستعيد بهاءه وأصالته الى جانب الأنواع الشعرية الأخرى •

وان كان المسرح مدرسة الشعب ، يمثل ذات الامة ويعبر عن واقعها ومشكلاتها ، فليس لشعرائنا أن يكونوا بمنأىً عنه ، في خطواته الجادة الأولى •

كلية الآداب ـ جامعة بغداد — جلال الخياط

الفصل الاول

الدراما والشعر

حاول الانسان أن يعبر عن ذاته منذ أن وعى وجوده وبدأ يفهم واقعه ويتطلع الى حياة أفضل غير قائمة على الحدس والتخمين والغيبيات ، ومر التعبير عن الذات ، من خلال الواقع والحياة ، بأدوار ساذجة استغرقت قرونا طويلة حتى استقام فناً ، وتطور الفن بأشكال وأنواع ودراسات ومواهب حتى اقترن بالمعنى الواسع للدراما أو الروح الدرامي بانطواء أي عمل فني ، رسماً وشعرا ونحتا ... الخ ، على حدث وصراع وهدف دون انسيابية تفقده معناه ووظيفته .

واستقلت الدراما ، بالمنحى القصصي والاداء المسرحي بنمو وتصعيد وتماسك وتوتر ومحاكاة الفعل ، وعرفت أدباً متكاملا متطورا يبحث عن قدرات فذة : « فالدراما اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبي معد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين ... تشارك ،في طبيعتها ، العمل الملحمي أو القصصي أو القصيدة ما دامت تكشف عن حدث ، أو الشعر الغنائي اذا كان بوحاً عاطفياً ... وأصل الدراما ، مختلفة عن الفنون الأخرى ، قائم على تبادل الأفكار في الحوار ، والتمثيل ، وتطور الحدث » [1] ، والانسان في

---

(١) الانسكلوبيديا ، ج ٤ ، لندن ١٩٧٤ ، ص ١٧٨٤ . وينظر : دوسن ، الدراما ، نورفك ١٩٧٧ . وينظر الفصل الخاص بالأدب الدرامي : المجمل في الأدب ، عني بنشره درنكوتر ، لندن بلا تاريخ ، ص ٨٩٣ وما بعدها . ولا شك في أن المعجمات والكتب النقدية لا يمكن أن تقدم تعريفا كاملا للدراما ، كما أن الشعر أو الفن يتأبى التعريف المحدد الجامع المانع .

حالتي الصراع ورصد المتناقضات يستطيع ، اذا ما أوتي القدرة التعبيرية ، أن يقدم الينا انتاجاً درامياً من الطراز الأول وأن يقيم بناء فلسفياً يفسر لنا فيه الحياة تفسيراً خاصا ناتجا عن ممارسة مباشرة للحياة وتمثل لها(٢) .

وتطور الشعر ، قبل مئات السنين ، باحتوائه التراجيديا نتيجة لأروع ما يمكن أن تقدمه المواهب الشعرية العالية ، « ويحتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الاجناس الشعرية الاخرى . انه أكمل أنواع الشعر أو انه شعر الشعر ، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ، ولا يزدهر الا في أرقى الشعوب حضارة »(٣) ، والمسرح « أقوى الوسائل لتعزيز مكانة العقل الانساني وتنوير الأمة بأسرها »(٤) ، أو هو طبقا لرأي برنارد شو : « معمل للفكر ، وملقن للضمير ، وشارح للسلوك الاجتماعي ، وترسانة ضد اليأس والبلادة ، ومعبد لرقي الانسان »(٥) .

وغاب عنا أدب العالم القديم وضاع واندثر الا ما وصل الينا ، أو يصل ، من محاولات فنية أولى تبرهن على ادراك الانسان التام للعلاقة القائمة بين الروح الدرامية والفنون : « فالدراما ولدت من وعي شامل مشترك »(٦) ، ولا نعدم بحوثاً ونصوصاً في معرفة أبناء وادي الرافدين

---

(٢) عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٨٤ .

(٣) حياة شرارة « بيلنسكي والاجناس الأدبية » ، مجلة الثقافة ، العددان ١١ ، ١٢ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٨٩ .

(٤) أريك بينتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ت يوسف عبدالمسيح ثروة ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٤٥٢ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٦٧ .

(٦) أشلي ديوكس ، الدراما ، ت محمد خيري ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٥ .

للملاحم والقصص [٧] . ومحاولات تمثيلية جرت في وادي النيل [٨] ، وفي أماكن اخرى من العالم [٩] .

وتبـدأ الدراما : « الابداع السامي ، الواحد ، غير المتجزىء الذي خلقه الذهن الانساني »[١٠] ، نصاً ونقداً وتفسيراً عند الاغريق[١١] . وقد خذل البعد التاريخي الأمم الأخرى التي سبقت في الريادة ، وان أتت بأشكال أكثر بدائية . فالدراما اقترنت بالطقوس الدينية قبل آلاف السنين ، وقبل أن يطلب من اليوت عام ١٩٣٥ أن ينظم مسرحية : جريمة قتل في الكاتدرائية ، لتعرض في مهرجان كانتبري [١٢] ثم يعتذر بأنه كان مبتدئاً حينما كتبها [١٣] ، « واختلطت الدراما بالرقص والموسيقى وبأشكال شعرية غالباً ما تكـون موزونة وهي أبداً مقفاة » [١٤] ، ولا يمكن لمسرحية شعرية أن تلتزم قافية واحدة والا أصبحت قصيدة طويلة مملة .

---

(٧) ملحمة جلجامش ، ت طه باقر ، بغداد ١٩٧١ . عبد الحق فاضل ، هو الذي رأى ، بيروت ١٩٧٢ . ساندرس ، قصائد الجنة والنار في العراق القديم ، لندن ١٩٧١ . عوني كرومي ، « اطروحة في المسرح العراقي القديم » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٣ وما بعدها .

(٨) ينظر : كليفورد ليج ، المأســاة ، ت عبد الواحــد لؤلؤة ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ٢٣ . وينظر : طاهر الطناحي « ذكريات عن شوقي » مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٨٩ ، ١٩٠

(٩) لتتبع أولية المسرح وعلاقته بالطقوس الدينية ينظر : عزمي الصالحي « أولية المسرح » مستل من مجلة كلية الآداب ، العدد ١٤ ، بغداد ١٩٧١ ، ص ٤٣١ وما بعدها .

(١٠) بينتلي ، ص ٣٠٩ .

(١١) ينظر : فلكنر : المسرح الاغريقي والدراما ، شيكاغو ١٩٢٢ . علي جواد الطاهر : الفصل الخاص بالمسرحية ، مقدمة في النقد الأدبي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٨٧ وما بعدها .

(١٢) بامبر جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ، ت محمد فتحي ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ١٩٥ .

(١٣) اليوت ، الشعر والدراما ، لندن ١٩٥٠ ، ص ٢٢ .

(١٤) الانسكلوبيديا ، ص ١٧٨٤ . ديوكس ، ص ٧ .

ومما اضاع على المصريين القدماء مسرحياتهم ونصوصها وطقوس تمثيلها أنها كانت تجري سراً ، فهيرودوت يصف لنا تمثيليات يسميها المصريون القدماء (الأسرار) ، ويقول : « ولو أني أعرف الكثير عن حقائق هذه الامور أمراً أمراً فلسوف يرخى لساني الصمت المقدس على كل ما رأيت » (١٥) ، « وسر هذا الصمت أن الكهنة المصريين كانوا لا يقيمون هذه الشعائر الا بعد أن يوصدوا أبواب المعبد في وجوه الزائرين • فان أذنوا لأحد بالدخول ليشاهد كيف يمثلون قصة الاله المعذب استحلفوه الا يفشي لأحد شيئاً مما رأى »(١٦) •

ومنذ كراتيس أول شاعر أثيني هجر الشعر الايامبي وابتدأ صناعة قصص وحكايات ذات معنى عام (١٧) ، ومنذ أن نسبت التراجيديا الى تسبيس(١٨) ، ومع أوليات أسخيلوس (ولد ٥٢٥ ق•م) الذي أدخل الممثل الثاني وقلل من شأن الجوقة وجعل للحوار المقام الأول في التمثيل (١٩) ، « وقيل انه هو الذي جعل الاثنين – فيما بعد – ثلاثة ••• واهتم بالملابس في تنويعها ومناسبتها للشخوص والاحوال وصقل الأقنعة ورعى الاخراج رعاية خاصة » (٢٠) فعد مؤسس النزعة الدرامية ، ما لم تدحض وقائع جديدة هذه الحقيقة . اقترن الفن بالدراما ، ولا يخلو أي أثر فني عال ، قبل اسخيلوس وبعده ، من نزعة درامية وكأنها شرط في الابداع • وتهيأ للفن الدرامي ناقد

---

(١٥) • (١٦) لتفصيلات أكثر ينظر : لويس عوض ، دراسات في أدبنا الحديث ، المسرح – الشعر – القصة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٦ وما بعدها •

(١٧) كتاب ارسطو طاليس في الشعر ، نقل ابي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي ، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري محمد عياد ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٤٦ •

(١٨) ديوكس ، ص ١٧ •

(١٩) كتاب أرسطو ، ص ٤٢ ، وينظر : جورج تومسن ، أسخيلوس وأثينا : دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما ، ت صالح الكاظم ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٥ •

(٢٠) الطاهر ، مقدمة في النقد ، ص ١٩١ ، ١٩٢ •

كبير دفع الدراميين طوال قرون أن يصلوا بالقاعدة الى الابداع غير القائم على التنظير والتحديد ٠

وكان فن الشعر لأرسطو منطلقاً حقيقياً للنقد ولدراسات متتالية حتى الوقت الحاضر : « لأن المسائل التي يثيرها في موضوع التراجيديا والكوميديا وشعر الملاحم ما تزال بالنسبة الينا قائمة تدب فيها الحياة ، وذات صلة وثيقة بما يعرض لنا من مشكلات في هذا المجال ، فلا غرابة – اذن – ان رأينا طائفة كبيرة من أبرع النقاد تتناوله وتختلف في تأويله وشرحه »(٢١) ، وما زال أرسطو يحظى بمناقض أو معترض على آرائه أو شارح لها ، ولاسيما قضية الوحدات الثلاث التي أهملها شكسبير(٢٢) « ولو أنه في هاملت حافظ على مكان واحد تقريباً ، وفي عطيل ، ما عدا الفصل الأول ، حافظ على مكان واحد وعلى زمان محدد بشكل غامض » (٢٣) ، وكان موقف فيكتور هيجو والرومانسيين من الوحدات صارماً ، بعد أن سادت ، عن طريق الخطأ ، قروناً حتى أن كورني حوكم أمام الأكاديمية الفرنسية لتخليه عنها وعدم الالتزام بآراء أرسطو ٠ وانحسرت قضية الوحدات وفقدت تأثيرها وبقيت وحدة الحدث أو الموضوع ، الا أن ارسطو لم يقدم وحدة الزمن قاعدة لا يمكن اغفالها : « فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة (أي نهار واحد) أو لا تتجاوز ذلك الا قليلاً ، أما الملحمة فهي غير محدودة في الزمان ، على أنهم كانوا يتسمحون قديماً في التراجيديات بمثل ما يتسمحون به في الملاحم » (٢٤) ، والنص صريح وتقعيد الوحدات وهم تاريخي شائع ، كان كورني وغيره ضحية له ، فأرسطو يشير الى وحدة الزمن عن طريق

---

(٢١) كتاب ارسطو ، مقدمة زكي نجيب محمود ، ص هـ ٠

(٢٢) ديوكس ، ص ٣٩ ، وينظر : الطاهر ، ص ٢٠٤ ٠

(٢٣) كليفورد ليج ، ص ٩٩ ٠

(٢٤) كتاب أرسطو ، ص ٤٨ ٠ وينظر : الطاهر ، ص ٢٠٣ وما بعدها ٠

استقراء المسرحيات اليونانية ، ولم يشأ أن يبتدع قاعدة ، ولم يتبن سوى وحدة الحدث التي أصبحت قوام أي عمل فني جيد : « والوحدة الفنية عند أرسطو وحدة عميقة تسري في أجزاء العمل الفني مسرى الحياة نفسها ، فالعمل الفني عنده أشبه بالكائن الحي الذي يعمل في توافق وانسجام وتكامل بين أعضائه . وأرسطو يتناول تحت هذه الفكرة نمو العمل الفني من الفكرة الكلية الى التفصيلات » (٢٥) ، أو لعله أراد التفصيلات التي تقود الى الفكرة الكلية ، ويلقى رأي أرسطو صدىً في تلخيص ابن سينا : « فانه كما يجب أن يكون الكلام محدوداً من جهة اللفظ كذلك يجب أن يكون محدوداً من جهة المعنى ، ويكون فيه من المعاني قدر يوافق الغرض ولا يتعداه الى احوال واعراض للمقول فيه خارجة عنه ... وأما أوميروس فانه كان يخالفهم ويلزم غرضاً واحداً ونعم ما فعل ... فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : أن يكون مرتباً فيه أول ووسط وآخر ، وان يكون الجزء الأفضل في الوسط وأن تكون المقادير معتدلة وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره ... ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقص - فان الشيء الذي حقيقته الترتيب اذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك لأنه انما يفعل لأنه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالاجزاء ، ولا يكون كلاً عندما لا يكون الجزء الذي للكل » (٢٦) ، وللتراجيديا عند أرسطو حبكة وشخصية وفكرة ، وعناصر هي اللفظ والايقاع والنغم ، وما يقدمه المشهد من تجسيد امام المتفرجين : « وهنا نلاحظ أن المشهد يعتمد على الرؤية البصرية ، والرؤية بدورها تنصب على مكان ، في حين أن أرسطو كان قد جعل الشعر كله ، بما فيه التراجيديا ،

---

(٢٥) كتاب أرسطو ، ص ٣ .

(٢٦) هذا النص مقتبس مع حذف من ماركوليوث ، الكلام على الشعر للمعلم الأول وبعض المتأخرين ، لندن ١٨٨٧ ، ص ٩٩ ، ومن كتاب ارسطو ، ص ٦٤ .

مندرجاً في التتابع الزمني ، لا في الرؤية المكانية » (٢٧) . وتقوم نظرية أرسطو على المحاكاة (قوام الشعر) التي تتخذ احدى صورتين : « فهي اما محاكاة بالرواية السردية ، او محاكاة بالتمثيل المسرحي ، وعلى أساس هذا التقسيم نميز بين الملحمة والمسرحية ، اذ المسرحية ، دون الملحمة ، تحاكي الفعل بالفعل نفسه ، وأما الملحمة فتحاكي الفعل بالرواية عنه » (٢٨) ، والفعل الذي جاءت لتمثله التراجيديا يشترط أن يكون فعلاً كاملاً ، وأعظم اجزاء التراجيديا نظم الاعمال ، فهي ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة ، والغاية هي فعل ما وليست كيفية ما(٢٩) ، ويعقب ابن سينا أن الطراغوذيا : « محاكاة (تخييل) فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة بقولٍ ملائم جداً لا يختص بفضيلة جزئية ، يؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة بل من جهة الفعل محاكاة تنفعل لها الانفس برحمة وتقوى » (٣٠) ، ولم يستطع مفكرون كثيرون أن يتخلصوا من الخلط بين الفن والمرمى الأخلاقي المباشر .
والمحاكاة ، طبقاً لرأي ارسطو ، ليست تقليدا أو نقلا حرفيا عن الوجود الخارجي، فالشاعر والرسام وكل صانع صورة قد يحاكي الاشياء الموجودة وقد يحاكي الاشياء التي يقال انها موجودة أو الاشياء التي ينبغي أن توجد (٣١) ، أو الاشياء التي يحسها ويتأثر بها ويعبر عنها في عمله الفني ، والمخيلة بحدود تعبير ابن سينا : مستودع الصور الحسية فهي تخزن الصور التي يؤديها اليها الحس ، والفكر قد يعمل في هذه الصور بالتركيب والتحليل (٣٢) .

---

(٢٧) كتاب أرسطو ، مقدمة ، ص ي . وينظر ، الدراما التراجيدية عند اليونان ، اكسفورد ١٨٩٦ .

(٢٨) كتاب أرسطو ، مقدمة ، ص ح ، ط . وينظر : بوجر ، نظرية أرسطو في الشعر والفن ، نيويورك ١٩٥١ .

(٢٩) – (٣٢) كتاب أرسطو ، ص ٥٢ ، ٢٠١ ، ٢١٠ ، ٢١١ .

وتنعكس الحياة في ذات الفنان فيعبر عن تأثره بها وتمثله لها واقعا أو تصورا أو اندماجا أو مزجا بين الماضي والحاضر ، ويحيل ابداعه ، بموقف خاص ورؤية متفردة ، مجالا حيويا يجد الانسان فيه ملاذا يحس أو يخفف من وقع بعض تساؤلات مضنية تدور حول مجهولات هذه الدنيا . وينقل الفنان ذلك التأثر بالتقمص أو المحاكاة عن طريق الاداة التعبيرية : اللغة ، اللون ، النغم ... الخ . أو تشخيصه على المسرح فعلا مجسدا أمام الجماهير يصل بهم الى التطهير أو المشاركة في الفعل انفعالا وتمثلا .

ولم يقر أرسطو التمييز بين الشكل والمضمون فالمسرحية بناء قائم بذاته واحد موحد ، وكان بهذا أول من ارسى نظرية الدراما على أنها بناء عضوي (٣٣) ، وأكد أن العمل الفني خلق يعرض للواقع ويهيىء تصوراً أمثل له قائماً على موقف للمبدع واضح وهدف يرمي اليه فيما ينشىء ويقدم من أعمال فنية ، وليس تعبيرا مجردا (٣٤) .

ومهد الشعراء الاغريق للمدرسة الارسطية في النقد بما جاء في مسرحياتهم من آراء نقدية ومناقشة أعمال الشعراء الآخرين كما فعل أرسطوفان الشاعر في مسرحية الضفادع ، وسمى احدى مسرحياته (الشعر) ، وحاول أن يربط الكاتب بفنه وأن يفسر الأدب من خلال شخصية صاحبه ، وأن يفهم شخصية الأديب بدراسة أدبه . وهي خطوة واسعة في تاريخ النقد الأدبي اليوناني ، نلاحظ صداها عند أفلاطون وأرسطو (٣٥) .

واكتسبت آراء أرسطو أهمية كبرى ، وان تجاوزها النقد الأدبي لدى

---

(٣٣) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٣ .

(٣٤) ينظر للمؤلف : التعبير والخلق الفني ، صحيفة الجمهورية ، بغداد ١١-١٠-١٩٧٦ ، ص ٣ .

(٣٥) عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٣٣ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٦٨ .

هذه الأمة او تلك . بما حدث من تطور وتغيير ، وبنصوص متجددة تعدت حدود المسرحيات اليونانية القديمة التي أقام عليها أرسطو آراءه •

وبعـد مئات السنين تبدو تلك الآراء كآثار قديمة تزهو بسكان لائق في متحف ما لتاريخ الأدب ، ولكننا ، بما نطمح اليه من نهضة شعرية درامية ، لابد أن نرجع اليها ونهتدي بها ، لعلها ، مع التراث النقدي العربي والأجنبي وما طرأ على مسيرة الأدب العالمي من تحولات ، تعين الناقد في بحوث تقف أمام طغيان الغنائية وتدعو الى تقاليد شعرية درامية جديدة •

وقال ابن سينا في نهاية ما نقل من آراء أرسطو : « هذا هو تلخيص ••• كتاب الشعر للمعلم الأول وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل » (٣٦) •

ومضت قرون وظل الشعر العربي غنائيا ، واقترب احيانا من مرحلة السرد والحكاية والحدث ، ولكن التقاليد الشعرية السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أي تغيير ، أو أن الوظيفة السياسية ، الاجتماعية ، الفردية للشـعر لم تفرض البحث عن أنواع شـعرية مغايرة ما دامت تحقق الاغراض التي يسعى اليهـا الشاعر ومن يتوجه اليه بشعره : « وقـد دلتنا الحياة على أن كل شيء في كيانها يمر بثلاث مراحل : بداية الميلاد ، ونضج العنفوان ، ونهاية الفناء ، ذلك هو دأب النبات والحيوان والانسان ، بل هو دأب الحضارات ذاتها في رأي بعض المؤرخين • فلنضع امثلتنا الفنية المركبة ـ اذن ـ على هذا المنوال ، ولنبدأ بتقديم أبطالنا الى الناس ، وهـم يعانون مخاض الحيـاة ، ولنجعلهم يصارعونها حين يتقدم عملنا الفني الى منتصفه ثم ينخذلون أو ينتصرون حين توشك المسرحية على تمامها ••••
وتنتهي المسرحية نهاية حزينة أو سعيدة كالانسان في حالتيه ، ويسدل

---

(٣٦) ماركليوث ، ص ١١٢ •

السنار وقد ارتبط أول المسرحية بآخرها ، وأجابت نهايتها عن أسئلتها ، وانتظمت بضعة أشتات متناثرة من الحياة في كيان معماري واحد » (٣٧) ، وقضية البداية والعقدة والحل شائعة معروفة ، وقدرة الفنان الحقيقي ترفض التحديد وتفرض قواعد جديدة احيانا لا تلبث نصوص أخرى أن تطويها بما تبدع من أصول مبتكرة .

وارتبط الشعر بالمسرح ، ومهد هوميروس (٣٨) بأدبه الملحمي الطريق للشعر المسرحي ، « وكان كتاب المسرحية في عهد الاغريق شعراء ، وظل الأمر كذلك الى العصور الحديثة ، وما تزال بعض الآداب الأوربية تسمي المؤلف المسرحي شاعراً ، حتى ان كان في كل مسرحياته ناثراً »(٣٩) ، ولم يتحدث أرسطو عن غير الشعر فيما عرض له من اجزاء التراجيديا ، ورأى ابن سينا أن الشعر أصل الطراغوذيا (٤٠) ، « وبالرغم من أن الأدب المسرحي نشأ شعراً عند اليونان القدماء واستمر شعراً عند جميع الكلاسيكيين ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين بل وعند بعض المحدثين والمعاصرين مثل رومان رولان واليوت الا أن الجدل ما يزال قائما حول صلاحية الشعر للأدب المسرحي بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يغرقه » (٤١) .

وان كان الممثل قد بدأ شاعرا ، والشاعر قد بدأ ممثلا ، ليس عند الاغريق فقط ولكن في أعماق الجاهلية أيضا ، فان الدراما عدت في التاريخ الأدبي : « فرعا من فروع الشعر »(٤٢) . قبل ييتس واليوت بمئات السنين

---

(٣٧) صلاح عبد الصبور ، وتبقى الكلمة ، دراسات نقدية ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ١٢ ، ١٤ .
(٣٨) ينظر : درنكوتر ، ص ٣٧ وما بعدها .
(٣٩) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٤٩ .
(٤٠) كتاب أرسطو ، ص ٥٠ ، ٢٠٢ .
(٤١) محمد مندور «مسرحيات شوقي» ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠، ص١١٦ .
(٤٢) الانسكلوبيديا ، ص ١٧٨٤ .

لطواعية الشعر في التعبير عن الفرد من خلال النوع واحتوائه الخاص والعام برؤية متميزة للشاعر وقدرة على ترتيب الأحداث بعيدة عن النقل الحرفي تقدم البديل وتضع الحلول في أطار من جو أدبي موحد مكثف ، فالشاعر يدع الواقع صورة فنية تطمح الى الأفضل « وقد سادت فكرة أن الشخصيات الدرامية يجب أن تكون أكبر من الحياة كما أن اللغة الدرامية يجب أن تكون أكبر من النثر » (٤٣) ، الا أن الغرابة تكمن في أن ما يعبر عن الحياة يجب أن يكون أكبر من الحياة ، وهذا ما قاد أحيانا الى الشعر واللغة الشعرية الفخمة المصطنعة . ولكن الشعر الجيد يبقى أكثر طواعية من النثر في التعبير عن الأحاسيس البشرية باحتواء دقيق وسعة وشمول ، « ولهذا السبب بالذات كانت المآسي الكلاسية وحتى الحديثة منها تعتمد نسيج الشعر في تأثيرها العميق الاغوار في النفس الانسانية ، وفي قدرتها على تحريك المشاعر والأحاسيس ، وتطويع أغراضها الدرامية والمسرحية ، وفي توسيع آفاقها ومعطياتها ، وتذليلها للمواصفات التقنية ، وشد انتباه الجمهور اليها ، مما حدا رونالد بيكوك الى القول : ولهذه الأسباب جميعا ترانا واثقين من واقع افترضناه دائما ، لكننا لم نعلنه الا نادرا وهو أن الشعر ، ولو لم يكن من مستلزمات الفن المسرحي بالضرورة ، فان أعظم المسرحيات كتب شعراً » (٤٤) ، وأن الشعراء هم الذين أبدعوا التراجيديا اليونانية وأن اليونانيين هم الذين قدموا فروض الطاعة لديونيسوس اله الفن الدرامي لديهم ، ولكن ذلك لا ينفي أن مسرحيات عظيمة اخرى لم تكتب نثراً ، « وكل شاعر درامي عظيم هو ممثل دائما منذ عهد أسخيلوس الى موليير مروراً بلوب دي فيغا وشكسبير »(٤٥) ولا يعني هذا أن يعتلي

---

(٤٣) جاسكوين ، ص ٦٥ .

(٤٤) يوسف عبد المسيح ثروة ، الشعر والفنون ، مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ١٥٢ .

(٤٥) بينتلي ، ص ٣١٠ .

خشبة المسرح ليمثل فعلا ولكن أن تكون له قدرة التقمص والتمثيل الى جانب كونه مبدع مسرحية شعرية .

ان محاولة النثر للاقتراب من روح الشعر ، وتخلص الشعر من الحذلقة والتزويق والبلاغة المفتعلة واقترانه بالاسلوب الواقعي اليومي حد ما من البعد بين الأدائين « وواجه لوركا المشكلة التي واجهها اليوت ، كان كل منهما شاعرا في المقام الأول يجتذبه المسرح قبل كل شيء امتداداً للشعر . فكيف يتسنى لهما أن يمزجا شعرهما في المسرحيات ويخلقا حلما شعريا مقبولا ، كيف تتجنب مجرد زخرفة الدراما بالشعر ، وكيف نجعل جمهورا عصريا يقبل النتائج ؟ »(٤٦) ، والشاعر المسرحي يحمل الجمهور أن يستمع الى اسلوب تعبير درامي وليس الى شعر محض ، وحين نشاهد مسرحية شعرية يجب أن نبعد عن أذهاننا أننا تنصت الى مجموعة قصائد تلقى ، والمسرحي ، حين يكتب باسلوب نثري مختار ، لا يوقع بمشاهديه لأن الحوار لم ينظم شعرا ، وأي لون من هذين الأسلوبين ، اذا أورث الاحساس بالاغتراب عن الواقع يفترض فشله ويقرر انحساره عن البناء الدرامي . وما أكثر الشاعرية في اعمال كتاب المسرح النثري : « أليس تشيكوف شاعراً من أرفع طراز ؟ ألا تفيض مسرحية كالنورس بالشاعرية المرسلة ؟ والمتحدثون بهذه الشاعرية ليسوا نبلاء ولا أباطرة ولا آلهة ولا أنصاف آلهة ولكنهم رجال ونساء عاديون ، وصبية وصبايا يافعون ، وحتى برنارد شو في مسرحه الفكري كثيراً ما نجد فيه روح الشعر ، ولعلنا هنا نستطيع أن نستشهد برأي قاله اليوت في احدى مقالاته النقدية وهو أن لغة النثر الرفيع في المسرح هي كلغة الشعر تماما . كلتاهما لغة غنية مكثفة وافرة الايقاع » (٤٧) ، وحين تكون لغة الأدب هي لغة الحياة ، لا اصطناع طرق

---

(٤٦) جاسكوين ، ص ٧٤ .

في التعبير توحي بالغطرسة والتعالي ببلاغتها المفتعلة ، وكأنها فوق قدرة البشر فيما يحسون ويعبرون ، تنطوي الفروق بين الشعر والنثر اذ يصلان الى مستوى أدبي يحقق شرط الاسلوب المتميز ، وللمسرحي أن يختار الشعر أو النثر أو الاثنين معاً طبقاً للموقف والفكرة والمشهد : « ان المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة من الحياة ، ولذلك فان الشاعرية هي الاسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد . والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الاحــوال بل ان كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة ، ويكفي أن يقرأ الانسان شاعراً معاصرا كأونيل ليدرك كيف استطاع أن يقترب من روح الشـعر في معظم اعماله المسرحية ، رغم أنه يكتبها نثراً ، وبهذا المعنى وحده يقال ان أونيل هو أقرب الكتاب العالمين الى التراجيديا اليونانية » (٤٨) ، ومسألة كتابة المسرحية بالشعر أو النثر نسـبية تختلف باختـلاف المسرحيين ومواهبهم وأساليبهم وباختلاف مفهوم الشعر لدى النقاد والمشاهدين ، ان كان تعبيراً فخماً بعيداً عن الحياة مليئاً بالافتعال والتزويق ، أو كان نابعاً من الواقع سهلاً مقبولا ، فبعد أن كتب ابسن النرويجي : « مؤسس الوعي بالمسرحية الأوربية الحديثة » (٤٩) مسرحيات شعرية هجر الشعر الى النثر : « ان أكثر ضروب الفن مشقة هو فن كتابة اللغة الأصيلة السهلة التي يجري بها الحديث في الحيـاة الواقعية ، فقـد كانت رغبتي أن أصور الآدميين ، ومن ثم لم أكن لأجعلهم يتحدثون بلغة الآلهة » (٥٠) ، وليس الشعر لغة الآلهة الا اذا أكدنا نزعة ارستقراطية متعالية فيه ترجعنا الى الأساليب البالية المفعمة بالمحسنات اللفظية البائسة ، ويتابع ابسن رأيه : « ان الوهم الذي أردت أن أصوره هو وهم الحقيقة . لقد أردت أن أترك في ذهن القارىء انطباعاً بأن ما قرأه قد حدث في الواقع . واستخدام الشعر كان لابد مؤدياً بي الى معارضة ما قصدت اليه . فالشخصيات العديدة التي تضطرب في الحياة اليومية والتي لا وزن

---

(٤٧) ، (٤٨) عبد الصبور ، ص ١٧ ، ١٨ .

لها ، تلك الشخصيات التي قدمتها عن قصد كان من الممكن أن تصبح غامضة ومختلطة لو أنني جعلتها جميعا ناطقة في سياق ايقاعي • اننا لم نعد نعيش في أيام شكسبير ، وعلى الاسلوب أن يماشي درجة المثالية التي يتم نقلها الى العرض الدرامي بأكمله ، ان تمثيليتي ليست مأساة بالمفهوم القديم ، فقد كانت رغبتي أن أصور البشر ، ولهذا فلن أجعلهم ينطقون بلغة الآلهة »[٥١] ، ولم يدرك ابسن أن الشعر يمكن أن يقترب من اللغة اليومية المعتادة وأن يحتويها ببساطة آسرة وانه لا يختص بالآلهة أو أنصاف الآلهة وحدهم ، ولكنه يعدل ، فيما بعد ، عن رأيه : « انني أذكر بلا شك أنني أطلقت ذات مرة قولا يحمل الاستهانة بالشعر ، وكان نتيجة لاتجاهي الوقتي بالنسبة الى ذلك الشكل الفني »[٥٢] ، ولم يستطع أبداً أن يتخلص من روح الشعر ، يقول براد بروك : « •••• كبح ابسن جماح الشاعر في نفسه ولكن هذه القوة المكبوتة تبعث النور في كتاباته كلها مانحة اياها ليس فقط ذلك التركيز الثري الحاصل في بيت الدمية ولكن ايضا ذلك التماسك الموحد الخاص بما هو رمزي »[٥٣] ، وليس لهذا السبب وحده وجد برنارد شو ، رائد المسرح الواقعي في انجلترا ، أن ابسن أكثر أهمية من شكسبير : « لقد وضعنا شكسبير فوق خشبة المسرح ، ولكنه لم يضع مواقفنا • ان ابسن يسد النقص الذي خلفه شكسبير • انه يمنحنا ليس فقط ذواتنا ، ولكنه يعطينا ايضا مواقفنا • واحدى نتائج هذا العمل هي ان مسرحياته تصبح بالنسبة الينا أكثر أهمية من مسرحيات شكسبير • أما النتيجة الثانية فهي أنها قادرة على ايلامنا بقسوة ، بالاضافة الى افعامنا بآمال مستثارة للفكاك من اسار الطغيان المثالي ، وبرؤى متشوفة الى حياة أكثر عمقا في المستقبل » (٥٤) ، وشو يصدر هنا ، شاء أو لم يشأ ، عن عداء لشكسبير ، وقد جاهر باحتقاره : « ولو قيض له أن يستخرجه من قبره لرجمه

---

(٤٩) ـ (٥٤) ريموند وليمز ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، ت فائز اسكندر ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١٤٨ ، ٢٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٠٨ ، ٥٨ •

بالأحجار ليستريح » (٥٥) ، وثورة ابسن على الأساليب الشكسبيرية لا تقل خطراً عن ثورة شكسبير على أساليب سوفوكليس ، ومسرح شكسبير مسرح الأشراف ، قبل الانقلاب الصناعي ، أما مسرح ابسن فمسرح الرجل العادي (٥٦) ، وأعاد ابسن : « الدراما الى حظيرة الواقعية الصارمة .... وعلم كتاب المسرحيات اصول فن الدراما الجديدة » (٥٧) ، وانحازت المسرحية بعد ابسن : « البرجوازي الصغير » (٥٨) الى الشعر بالرغم من آراء نقاد معارضين ، منهم الناقد المسرحي سارس الذي يرى أن الشعر الجيد يقتضي عمقاً وثراء في الفكرة والصورة والصياغة ، وكل هذا يفلت افلاتاً من أذن السامع أو يلقي برداً وفتوراً على حركة الحوادث المسرحية ، ويصح العكس احياناً فالشعر الرديء قد يخدم الرواية المسرحية ، والشعر الرديء هو الكلام المنتفخ بالأقوال المأثورة التي يعرفها الجمهور سلفاً فتمس ذاكرته وتهيج أشجانه فتنطلق أكفه بالتصفيق دون أن يعي أو يفكر (٥٩) ، وليس لنا أن نقف وقفة طويلة أمام هذه الدعوة الخائبة الى الشعر الرديء .

ولقيت المسرحية الشعرية دعماً من شعراء كبار ، في مقدمتهم ييتس ، أعظم شاعر محدث نظم بالانكليزية(٦٠) ، وان أكد بينتلي أن اتتاجه واليوت

---

(٥٥) علي الراعي ، مسرحيات ومسرحيون ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٩٢ .

(٥٦) ينظر : لويس عوض ، في الأدب الانجليزي الحديث ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص١٤٥ وما بعدها .

(٥٧) أريك بينتلي ، المسرح الحديث ، دراسة في الدراما ومؤلفيها ، ت محمد عزيز رفعت ، مراجعة احمد رشدي صالح ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٨١ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ١٨١ .

(٥٩) الحكيم ، ص ١٨٩ .

(٦٠) ديفد لوج ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، لندن ١٩٧٢ ، ص ٢٧ .

ولوركا : « لا يبدو في نظري مركز الانطلاق لتطـــور الدراما » (٦١) ، « ومن المهم ان نلاحظ عملية الصقل العنيفة التي أدخلها ييتس في الشعر ليعده لاغراض الأداء التمثيلي » (٦٢) ، واستطاع أن يسخر الأدب في سبيل التعبير عن الواقع والحياة فاتجه الى المسرح « وكان البحث عن الشكل الدرامي عامل تهذيب لشعره مما أدى الى الكشف عن وسيلة لكتابة المسرحية بالشعر من جديد » (٦٣) ، ويرى اليوت : « أن الروح الانسانية تجاهد في انفعال حاد من أجل التعبير عن نفسها بلغة الشعر ، فالاتجاه في المسرحية النثرية ، على اي حال ، هو تأكيد الوقتي والسطحي ، بينما اذا كنا نريد أن نبلغ الدوام والشمول فاننا نميل الى التعبير عن أنفسنا بالشعر » (٦٤) • وان كان في آراء اخرى قد رفع من قدر النثر وساواه ، اذا كان جيدا ، بالشعر ، وبالرغم مما قيل عن مسرحيات اليوت فانه بدأ شاعرا دراميا حتى في قصائده الغنائية ، وتلك مسألة يجب أن ننتبه لها ، فالشاعر الغنائي ، في قصائده الغنائية ، يمكن ان يكون دراميأ أيضا • وكان اليوت يستهدف كشف : « الكيفية التي يمكن أن يتحدث بهـــا النـــاس في العصر الحاضر لو أنهم تحـــدثوا شعرا » (٦٥) ، الا أن هناك أساليب نثرية ترقى الى مستوى الشعر وتتعداه ، وشعرا يتدنى الى المســـتوى النثري المتخلف ، ولا يقترن النثر بالوقتي والسطحي دائماً ، ولا يتحد الشعر بالشمول والعمق في كل الاحوال ، ويقرر اليوت : « الا داعي للشعر اذا كان محض تزيين وزخرفة يعجب المتفرجين فيطربون له • وللشعر أن يفصح عن فاعلية درامية لا أن يكون نظماً جميلا يقحم في العمل الدرامي • واذا كان النثر يقوم بالمسرحية فليس

---

(٦١) بينتلي ، المسرح الحديث ، ص ٣١١ ، وتنظر : ص ٣١٢ • وينظر رأيه المغاير في ص ٣١٣ : « ولا مناص لكل من يقرأ المجموعة الاخيرة من مسرحياته من أن يقرر بان ييتس كاتب مسرحي حقا لا مجرد شاعر ، ما لم يكن غبيا معتوها » • ثم رايه النقيض في الصفحة نفسها •

(٦٢) ـ (٦٥) وليمز ، ص ٣٣٦ ، ٣٤٦ ، ٢٨ ، ٣٥٤ •

لها أن تكتب شعراً » (٦٦) ، ومضت سنوات على آراء اليوت ، ووصلت الى شعرائنا المحدثين بعد أن زال كثير من تأثيرها في عالم النقد الأدبي ، وصح أن توضع في احدى زوايا متحف لتاريخ الأدب ، الى جانب آراء أرسطو ، ولكن اثارتها تتم حين ندعو الى أنواع جديدة في شعرنا المعاصر الى جانب الغنائية ، فعلاقة الدراما بالشعر قديمة ، حظيت باهتمام شعراء ونقاد كثيرين ، ويرى سبندر أن اليوت : « روح قديم هائم عبر القرون ، وهو عبقري ولد بعد جيله بأجيال ، فزمانه الطبيعي هو العصور الوسطى وبيئته الطبيعية هي حضارة الاقطاع ، وهو نهاية مدنية بائدة أو نرجو أن تبيد » (٦٧) ٠

ويتسع الجدل في صلاح الشعر او النثر للمسرح ، وتضم القضية آراء شتى لا نهاية لها حتى لينتبه القارىء احياناً أنها جانبية لا تمس روح الابداع وأن ناقداً أو مجموعة نقاد لدى أمم وشعوب وعبر قرون لا يستطيعون أن يفرضوا على المسرحيين هذا الاسلوب أو ذاك في الأداء اللغوي ، « ولو نظرنا في تراث المائة سنة الماضية من المسرح لوجدنا صراعاً حاداً بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية ، صراعاً لم تتحدد أبعاده ، وأعلام هذا الصراع من كتاب المسرح الشعري والنثري على السواء يتمثلون في ابسن وستريندبرج وتشيكوف وبيراندللو وييتس وأونيل واليوت وبريخت وغيرهم ٠ ففيهم كتاب الشعر وكتاب النثر ، وفيهم من كتب مسرحاً شعرياً ومسرحاً نثريا معا ، وفيهم من لجأ الى النظم بحثا عن الشعر ، وفيهم من اكتفى من الشعر بالشاعرية ولعلهم في هذه التنويعة الفريدة أن يطرحوا هذا السؤال : هل للشعر مكان في المسرح ؟ »(٦٨) ٠

وفي بحث الشعراء عن اسلوب درامي معاصر وجدوا في الاسطورة

(٦٦) اليوت ، الشعر والدراما ، لندن ١٩٥٠ ، ص ١٢ ٠
(٦٧) ينظر : عوض ، في الأدب الانجليزي ، ص ٣٢٥ ٠
(٦٨) عبد الصبور ، ص ١٦ ٠

والتراث مجالا واسعا لموضوعات جديدة ودعما للأساليب المستحدثة ، والاسطورة : « تتناول نظرة الحياة الشاملة ، وهي ابداع غريزي لخيال الانسان البدائي الذي يعمل وفق نظرة مذهلة ، غير مدركة ، تحيط بالظواهر الطبيعية • (ان الأمر الذي لا يقارن به شيء ، في الاسطورة هو انها حقيقة مدى الدهر ، ومضمونها ، مهما كثفناه ، يبقى مضموناً لا ينضب له معين ، مدى الاجيال)• أما شغل الشاعر الشاغل فكان مجرد تفسير الاسطورة ، بالتعبير عنها في الفعل الذي ينبغي أن يكثف ويوحد انطلاقاً منها ، كما هي ، بدورها تكثيف وتوحيد لنظرة الانسان البدائية نحو الطبيعة » (٦٩) •

وحاول شعراء كثيرون أن يستثمروا التراث والاسطورة في الأدب الحديث ، فجيمس جويس يستوحي الاوذيسا في يوليسيس ويعد مجدداً ، وان كان برنارد شو قد ألقى بنسخته من يوليسيس في المدفأة لتلتهمها النار ، وظنها الرقيب نوعا من الشفرة تتضمن رسائل حربية حين أدخلها جويس الى زيوريخ في اثناء الحرب العالمية الأولى (٧٠) ، وييتس في طليعة من رسخوا استخدام الاسطورة في الشعر ، ويصعب أن نجد كاتبا أو شاعرا دراميا في أواخر القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين ينقطع عن التراث والقصص القديمة والاساطير ، حتى اتضحت المسألة في مسرحيات جان أنوي : « حيث يعاد خلق الاسطورة وتشكيلها في أسلوب يجسد التعبير المعاصر » (٧١) • ان فكرة بسيطة قد توحي بأثر أدبي كبير ، فمسرحية

---

(٦٩) بينتلي (وقد اقتبس رأيا لفاغنر) ، نظرية المسرح الحديث ، ص ٢٩٦ • ويبدو أن بدر شاكر السياب ، قد تأثر ببينتلي وفاغنر في آرائه حول الاسطورة . ومما قال : « الاسطورة الآن ملجأ دافيء للشاعر وأن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد » ، ينظر للمؤلف : الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، دار صادر ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ١٨٢–١٨٤ •

(٧٠) عوض ، في الأدب الانجليزى ، ص ٢٠١ ، ٢٠٣ •

(٧١) وليمز ، ص ٣١٣ •

بيجماليون مقتبسة من حب الفنان لما يبدع ، والتناقض بين الواقع والخيال وبين الفن وتكامله ومثاليته ونواقص الانسان وضـعفه ورغباته الآنيه ، ويستمد برنارد شو من الاسطورة اليونانية قضية صراع طبقي في القرن العشرين ، ويعيد صياغتها كتاب وشعراء كثيرون منهم لويجي بيرندللو (٧٢) .

ولكن استيحاء الماضي أو استخدام الأسطورة أو الاقتباس من التراث وتطويره لا يعني خواء الحاضر او الابتعاد عن الواقع أو تناسي المشكلات القائمة . انه تداخل بين الأزمنة الثلاثة لفائدة الفن والانسان ودليل ثراء وغنى وليس قصوراً في الأداء الشعري .

وعرض ارسطو لهذه المسألة وتناولها ابن سينا : « وان كان التعرض للخرافات والعادات وغيرها وجمعها في الطراغوذيات مما قد سبق اليه أولوهم – يعني اليونان – وقصر عنه من تخلف ووقع في زمان المعلم الأول » (٧٣) ، ولم تكن المسألة غائبة عن وعي الكتاب القدماء ، فمسرحية اوديب ملكاً لسفوكليس مثلا تقوم على اسطورة (٧٤) ثم أصبحت المسرحية واسطورتها مادة نهل منها كتاب كثيرون على مر العصور فكتبوا المسرحية ثانية أو اقتبسوا منها وأشاروا اليها وطوروا من معطياتها ، بالرغم من أنها لم تحصل على الجائزة الاولى في المسابقات الشعرية المسرحية التي تقام بين كبار الشعراء في اليونان وتحظى بشغف جماهيري وتشجيع الدولة منذ

---

(٧٢) ينظر : برنارد شو ، بيجماليون ، ت جرجس الرشيدي ، القاهرة ١٩٦٧ ، مقدمة المؤلف والمترجم ، ص ٩ وما بعدها . لويجي بيرندللو ، من الاعمال المختارة ، ترجمة وتقديم محمد اسماعيل محمد ، الكويت ١٩٧٣ ، المسرحية ومقدمتها ، ص ٥٣ وما بعدها .

(٧٣) كتاب أرسطو ، ص ٥٤ ، وينظر : ماركليوث ، ص ٩٥ .

(٧٤) فرانسيس فركسون ، اوديب – الاسطورة والمسرحية ، ينظر : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ديفد لوج ، ص ٤٠٣ وما بعدها . درنكوتر ، ص ١٥٤ وما بعدها .

منتصف القرن السادس قبل الميلاد (٧٥) ، وبالرغم من اتهام افلاطون لسفوكليس بأنه يملك الفكرة الاولى عن الفن التراجيدي ولكنه لايمسك المعرفة التامة بهذا الفن(٧٦) .

وظاهرة تناول الاساطير القديمة شائعة في الادب الاوربي ، وكان الكتاب والشعراء يستوحون التراث القديم ويجدون في اساطيره موضوعا جميلا خصبا مليئا بالطاقة المولدة الموحية ، والاساطير القديمة تعويض لافتقاد العصر الحاضر للاساطير التي تجمع بين الناس فلجأ الكتاب الى خلق أساطيرهم الفردية الخاصة أو العودة الى الأساطير القديمة (٧٧) .

واتكاء الشعراء على التراث والأسطورة أمدّ الأعمال الدرامية بمنحى شعري جديد يجمع بين بساطة الحديث اليومي ، لا اللغة الفخمة المصطنعة ، واتساع احتواء الشعر للتجارب الكبيرة وتعبيره عن شمول لا حدود له ، وفي التراث العربي منذ الجاهلية حتى الآن مجال بكر يغني أخيلة الشعراء في بحثهم عن أساليب درامية جديدة ، مما حدا شعراءنا المحدثين الى قراءة الأساطير العالمية والتنقيب في التراث القديم لابتداع أساليب جديدة توطىء بتماسكها وحبكتها وتركيب بنائها لكتابة المسرحية الشعرية : « ونحن الآن نقف على أعتاب المسرح الشعري بمعناه الحق وهو المسرح الشعري الذي يستطيع الوقوف على المسرح كما يستطيع المثول بين ضفتي كتاب » (٧٨) ، ولكن هذا التفاؤل ليس له ما يؤيده تماماً ، وقراءة المسرحية دون تمثيلها لا تعد تعويضا كاملا عن تعثرنا في اقامة تقاليد مسرحية راسخة : « نحن لا نمنع الشاعر اذا ما نضجت القصيدة لديه أن ينتقل بها عبر تخوم فنية

---

(٧٥) . (٧٦) عطية عامر ، ص ٢٢ ، ٢٨ ، ٩٦ .

(٧٧) ينظر : مصطفى بدوي ، دراسات في الشعر والمسرح ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٩٦ . محمد مندور ، في الميزان الجديد ، القاهرة ١٩٤٤ ، ص ١٨ وما بعدها . عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ٨٩ وما بعدها .

(٧٨) عبدالصبور ، ص ٦ .

جديدة ... ان وظيفة الشاعر تختلف عن وظيفة الكاتب المسرحي تماماً . ولا يشترط في الشاعر أن يكون كاتباً مسرحياً ... يجب الا نضع شرطاً في أننا ينبغي أن نطور القصيدة الى المسرح والعمل المسرحي . لأن كل فن مستقل عن الآخر . وان المسرح هو عبارة عن نوع من الأنواع الأدبية ، وكذلك القصيدة وهكذا » (٧٩) ، والفصل بين القصيدة الغنائية والمسرحية الشعرية لا يعني أن كاتب المسرحية الشعرية ليس شاعراً أو أن الشاعر الغنائي يجب أن نحد من قدرته الدرامية بدعـوى الفصـل بين الألوان الأدبيـة واستقلالها : « ولكن هل المسرح الشعري بهذه السهولة حتى يبدو كأنه الحل القريب الذي لا يتطلب الا أن يمد الشاعر يده فيدركه ؟ ليت الأمر كذلك . فلست أظن أن فناً من الفنون هو أشد عسراً الآن وأبعد منـالا من المسرح الشعري ذلك لانه قد ورث ثلاثة أنواع من المشكلات ، هي مشـكلات الشعر . ومشكلات المسرح ، ومشكلات العصر الذي نعيش فيه . وهو حين انتقل الى بيئتنا العربية اكتسب طرازاً رابعاً من المشكلات ، وهو مشكلات لغتنا وطاقاتنا التعبيرية » (٨٠) ، فبعد التفاؤل بوقوفنا على أعتاب المسرح الشعري « بمعناه الحق » تتوالى لدى صلاح عبد الصبور المشكلات ، واذا استثنينا ما يعترض النهضة المسرحيـة من عقبـات ، وروح العصر التي لا يستطيع الشاعر أن يحدث فيها انقلاباً مفاجئاً ، فان اللغة ليست مشكلة لدى شعراء حقيقين يتمتعون بمواهب عالية . وأفلح شعراؤنا المحدثون في تطويع اللغـة لروح العصر وأفكار انسان القـرن العشرين واختطوا بداية ضخمة لطريق طويل من أساليب مستحدثة متميزة يمكن أن يكتشفها الكتاب والشعراء ، فاللغة مادة خام بدلالاتها الآنية ومعانيها المباشرة تتحول بالابداع الى فيض لا ينتهي من اقامة علاقات جديدة بين الألفاظ وصولاً الى أساليب يختص بها أصحابها ، تدل عليهم وتقترن بهم .

---

(٧٩) عبد الوهاب البياتي ، مجلة المسرح والسينما ، العدد ١١ ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ٧١ .

وفي بحث شعرائنا عن الأساليب الجديدة اقتربوا من النزعة الدرامية فاستطاع الشاعر المحدث أن يخلق : « أصواتاً مختلفة في داخل عمل فني واحد . ولعل هذا هو أبسط صور الدراما ، ولعله أيضاً أصلها التاريخي العريق . فالعلماء يحدثوننا أن الصورة الاولى للدراما كانت في الحوار المتبادل بين قائد الكورس وبين افراده ، وليس أفراد الكورس عندئذ الا اصواتاً داخلية تنبع من وجدان قائد الكورس أو من صور وجدانه المتعددة المتآلفة . وحين دخل الممثل الثاني في المسرح كان ذلك حدثاً تاريخياً مهماً بل انقلاباً جذرياً في تاريخ الدراما . ودخول الممثل الثاني هو الذي يحول العمل الفني من قصيدة درامية الى حوار درامي » (٨١) .

ومن الطريف أن نربط بين قصيدة الاصوات المتعددة ودخول الممثل الثاني المسرح تاريخياً ، ولا شك في أن الوصول الى الدراما ، عبر الشعر الغنائي ، لا يتم فجأة وأن الامة التي اعتادت الشعر الغنائي لابد لها من طريق طويل للتحول الى الدراما بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث ، وتطويق الانبساط الزمني فيها بالصراع ، والتخلي عن المطلق الى المقيد ، واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف انساني وفني في وقت واحد بأداء شعري فذ : « وهكذا يتضح لنا أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي انما هو بناء على مستويين ، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنياً فحسب ، بل نعاين كذلك ، وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله ، مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها »(٨٢) .

ان الموقف المتجدد من الأدب القديم يمثل تطوراً يدعم الأدب الحديث

---

(٨٠) ، (٨١) عبد الصبور ، ص ٧ ، ١١ .
(٨٢) عز الدين اسماعيل ، ص ٢٨٥ .

والقديم معاً ، وان انطواء مرحلة الغناء ، وانتقالها الى السرد ثم التجسيد ، لم تتم لدينا بصورة طبيعية متدرجة لعوامل خارجية تاريخية كثيرة لا تمت الى الفن او الحضارة بصلة ، وعلينا أن نمضي قدماً في تجريب التجسيد ، مبتعدين عن التجريد الذي يرفضه ويزدريه حتى الشعر الغنائي بأمثلته الجيدة الباقية ، من الأدب القديم والحديث ، وأن نرسخ تقاليد مسرحية شعرية ، وأن نخلق الوسط الفني الملائم للشعر والمسرح وما يمكن أن يغني أدبنا العربي بمواهب جديدة ومنحى في التعبير مبتكر ليكون أكثر جدوى وشيوعاً وعالمية .

الفصل الثاني

بعض مظاهر التمثيل عند العرب

ان الأصول أو الجذور الدرامية في الشعر العربي ، ان وجدت ، لابد أن تقترن بمظاهر تمثيلية معينة ، فالكاتب أو الشاعر لا يقدمان نصاً دراميا تمثيلياً دون أن يكونا على معرفة ما بطريقة احتواء ذلك النص مسرحياً ، بشكل فني متقن أو بأداء عفوي مما عهد لدى شعوب مختلفة في أعيادها ومواسمها وأماكن تجمع الناس واحتفالاتهم ولهوهم . ولنا أن تتبع أي مظهر تمثيلي لندرك هل كان له تأثير في الشعر ؟ دون أن نخجل من رصد أية اشارة حول الموضوع ، وان كانت عابرة ، وبحدود ما يسعفنا به التاريخ والمصادر التي لم يصل منها الا القليل : « والأوربيون حينما يؤرخون للحركات المسرحية عندهم يتقصونها في كل أشكالها تقصياً دقيقاً سواء أكانت نصاً ثابتاً محفوظاً ام حركات تمثيلية تعبيرية لا تستند الى نص أدبي أو تعتمد على نكات بذيئة وحواريات مهلهلة ضعيفة أو نص تلقائي يصنعه الممثل عندما يريد أن يتكيف مع جماهيرية معينة ، ولا يرون غضاضة في تتبعها من حيث ذروة أعمالهم المسرحية المعاصرة الى أحط حركات المرتزقة في الشوارع والميادين والحانات في القرون الوسطى وما قبلها ، بينما ما نزال نحن الى الآن ننكر على كتابنا انتاجهم المسرحي المعاصر ولا نعده في الدائرة التمثيلية »(١) .

ولم يعدم المصريون القدماء من يبحث عن دراما كتبوها ورسموها

(١) ابراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، القاهرة ١٩٦٣، ص١٠٥.

بنصوصها على جدران المعابد (٢) ، ووضع أحد الآثاريين الفرنسيين كتاباً بعنوان المسرح المصري قبل عشرات السنين (٣) ، وأعجب كارستين نيبر بفرقة تمثيلية في القاهرة عام ١٧٨٠(٤) ، ووصف لنا الرحالة الايطالي بلزوني مسرحية أو مسرحيتين شاهدهما في شبرا عام ١٨١٥ وكذلك فعل آخرون (٥) : « ان الصورة هي التي تميز فناً أدبيا من غيره فتشهد بوجوده أو عدم وجوده ولذلك لا يكفي أن نعلم أن المصريين القدماء قد كانت لهم أسطورة أو أساطير دراماتيكية لنستنتج أنهم قد عرفوا فن المسرح ما لم تتأكد من أن هذه الاسطورة قد أخذت صورة المسرحية ومثلت امام جماهير الشعب » (٦) ٠

واذا كان الباحثون الأوربيون ما زالوا يقدمون الدراسات عن الجوقة في المسرحية اليونانية وتأثيرها في الأداء المسرحي وادخال الممثل الثاني في المسرحية ٠٠ الخ ، أفلا يبيح لنا ذلك أن نتابع أي مظهر درامي أو تمثيلي عندنا ، مهما كان محدوداً ، لعله يقترن برأي أو اكتشاف جديد يغنينا في البحث التاريخي ٠

ولم تكن مظاهر التمثيل بعيدة عن حياتنا وتاريخنا منذ عهود طويلة

---

(٢) ينظر : لويس عوض ، دراسات في أدبنا المعاصر ، ص ١١ وما بعدها ٠ فيرمان انتصار حورس، لندن ١٩٧٤٠ مقالة علي الراعي في مجلة العربي، العدد ٢٣٠، الكويت ١٩٧٨ ، ص ٧٦ وما بعدها ٠ وتنظر : ص ١٤ من هذا البحث ٠

(٣) ينظر : محمد مندور ، المسرح ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٩ ٠

(٤) محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ١٨٤٧ـ١٩١٤ ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٧٣ ٠

(٥) ينظر : محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، كتاب الهلال ، العدد ٢٩٣ ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٠٠ وما بعدها ٠ يعقوب لنداو ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة وتعليق احمد المغازي ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ١٠٥ ، ١٠٧ ٠

(٦) مندور ، المسرح ، ص ١٠ ، وكتابات لم تنشر ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٩٨ ٠

ولا يمكن أن تخلو منها أمة من الأمم ، ولا سيما الارتجال في أداء حركات معينة • وأدرك العرب ، أدبا وأسطورة وتاريخا واحتفالات شعبية ، أشكالا من النزعة القصصية والدرامية تتفاوت مستوى وقدرة بين البدائية والصنعة المتقنة • ولكن التمثيل فن يتطلع الى مواهب متنوعة متضافرة ومتكاملة ، ويشترط صبراً ومراساً • ولطغيان الشعر الغنائي تأثير كبير في حجب الفنون الشعرية والأدبية الأخرى أو ضمورها ، فلم تعرف امة سطوة للكلمة الشعرية وقوة وردعاً ، كما خبرنا وأدركنا ، ولم يدع ازدهار الشعر الغنائي مجالا لنمو الشعر الدرامي ونضجه ، وحل بديلا له ، وعد ذلك الازدهار قمة ونهاية وليس بداية تطور أنواع شعرية أخرى وتكاملها •

ان عصر ما قبل الاسلام عرف شيئاً من النشاط التمثيلي(٧) ضمن حياة اللهو وطقوس انشاد الشعر وما يجري في المناسبات الدينية ومظاهر الفروسية والاعياد والاسواق (٨) ، وعكاظ خاصة ، وكان الأحباش يلعبون بالدرق والحراب وهم يتبادلون الحوار ، وشاع أن رجلا ما محاربا يرتجز أشطراً فيرد عليه غريمه بأشطر اخرى (٩) في حوار متبادل ، وأن مساجلات شعرية موسمية تشبه الحوار تقوم بين شخصين يلتزمان جانبين مختلفين وقد يشترك فيها ثلاثة أشخاص أو أكثر : « والواقع ان هذه المساجلات التي تدخل في الحوار القصصي كثيراً تكاد تكون أقرب الصور التي عرفها العرب الى الاعمال المسرحية » (١٠) ، ونعجب حين نعرف أن الممثلة آنذاك كانت تسمى

---

(٧) محمد حسين الأعرجي ، فن التمثيل عند العرب ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام (الموسوعة الصغيرة) ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٧ •

(٨) محمد كمال الدين ، ص ٦٢ وما بعدها •

(٩) ناصر الدين الأسد ، القيان والغناء في العصر الجاهلي ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٤ ، ١٣٩ • والدرق جمع الدرقة وهي الترس من جلود ليس فيه خشب ولا عقب •

(١٠) فاروق خورشيد ، في الرواية العربية ــ عصر التجميع ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ١٧٢ •

الخريع وأن الراقصات كن يمثلن بالحركات قصة أساف ونائلة (١١) « وملخصها أن الحب تمكن من قلبي هذين العاشقين ، ولم يجدا مكاناً يجتمعان فيه خفية غير الكعبة ، فاعتادا أن يختليا هناك ويتناجيا بعيداً عن أعين الناس ، ولكن الآلهة لم ترض عن ذلك ، وحظرت عليهما اللقاء في حرمتها ، ودار بين نائلةواسافحوار أدبي جميل عن الحب الطاهر وقدسيته ، وتساءل اساف من الذي يرعى مثل ذلك الحب اذا لم ترعه الآلهة ؟ وواصل الحبيبان لقاءهما فحولتهما الآلهة الى صنمين ، ولم يلبث الناس أن ألهوهما وعبدوهما » (١٢) ، وقد ابتدع العرب الكرج : تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون(١٣) ٠

والكرج ، في لسان العرب وتاج العروس ، يتخذ مثل المهر يلعب عليه (١٤) ٠

قال جرير :

---

(١١) ينظر : الأعرجي ، ص ١٢ ٠ ورد في تاج العروس ، ج ٥ ، ص ٣١٦ :والخريع (المرأة الفاجرة) قال الجوهري وأنكره الاصمعي « أو » هي (التي تتثنى لينا) ٠ وورد في لسان العرب ، ص ٦٨ ، ٦٩ : وقيل هي الماجنة المرحة والخراويع من النساء الحسان وامرأة خروعة حسنة رخيصة لينة ٠ وابن الخريع أحد فرسان العرب وشعرائها ٠

(١٢) محمد مفيد الشوباشي ، رحلة الأدب العربي الى اوربا ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٤ ٠

(١٣) مقدمة ابن خلدون (اوفست ط ١٩٠٠) ، ط ٤ ، بيروت بلا تاريخ ، ص ٤٢٨ ٠

(١٤) لسان العرب ، المجلد ٢ ، بيروت ١٩٥٥ ، ص ٣٥٢ ٠ تاج العروس ، ج ٢ ، ص ٩٠ ٠ ووهم عباس العزاوي في تناوله لطيف الخيال أو خيال الظل ، تاريخ الادب العربي في العراق ، بغداد ١٩٦٠ ، ص ٢٩٢ وما بعدها ، بأن الكرج هو ما نعنيه بالكلمة العامية (القرج) اي الفرد او مجموعة الأفراد الذين يتصفون بخصال سيئة جدا ، ووهم ايضا بأن (القرج) تعني بالعامية عندنا النور او الغجر ٠

لبستُ سلاحي والفرزدقُ لعبةٌ
عليها وشاحا كُرَّج وجلاجله

وقال :

أمسى الفرزدقُ في جلاجلِ كُرَّجٍ
بعد الأخيطلِ ضَرَّةً لجرير

وذكر أن عمر بن الخطاب (رض) رأى لاعباً يلعب بالكرج فقال : ـ « لولا أني رأيت هذا يلعب به على عهد النبي صلى الله عليه وسلم لنفيته من المدينة » (١٥) •

وحلت السماجة محله في القرن الثالث الهجري ، وهي فرع من فروع الحكاية المرتبطة بالكرج(١٦) ، وكان أحد المخنثين قد اعترض على شعر جرير ، فقيل له : اسكت ويلك هذا جرير ، فقال : ان هجاني أخرجت أمه في الحكاية (١٧) ، ويسأل محمد حسين الأعرجي عن معنى الاخراج في هذا القول ، ويقرر أن الحكاية : « تقليد حركات الآخرين واعادتها مما يقرب أن يكون تقمصاً لشخصياتهم اذا شئنا أن نستعمل المصطلح الشائع لدى أهل المسرح اليوم ، ثم اتسع هذا المعنى فصارت اعادة أقوال الآخرين وقص ما وقع لهم حكاية أيضاً ، ويهمنا هنا من الحكاية معناها الدال على التمثيل »(١٨) ، فقول المخنث يدل أن « محاكاته ام جرير ، لو تمت ، بمنزلة هجاء جرير نفسه انتقاصاً وايلاماً ، وفي هذا ما يضمن له أن يعرض بجرير وشعره دون خوف منه ، لأن سلاحه ليس بأقل مضاء من سلاح الشعر » (١٩) ، وتكررت المسألة مع دعبل الذي قال : ما غلبني الا مخنث ،

---

(١٥) احمد تيمور باشا ، خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٤ ، وينظر مصدره •

(١٦) ـ (١٩) الأعرجي ، ص ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ •

قلت له : والله لأهجونك . قال والله لئن هجوتني لأخرجن أمك في الخيال (٢٠) ، أي ما يسمى طيف الخيال أو خيال الظل ، وهناك من يكتب نصاً يتناول شخصاً ما ويعطيه للمحاكين ليخرجوه فيه ، كما حدث مع أحد القضاة(٢١) ، ولم تنحصر معرفة العباسيين بما يشبه التمثيل والاخراج ولكنهم عرفوا ايضاً المكياج والاكسسوار والديكور وما الى ذلك ، وأكدوا وحدة الزمان في النص التمثيلي (٢٢) .

واذا كان أبو بشر متى بن يونس يترجم المسرح بالخيمة أو المسكن أو الجهادات ، والممثلين بالمرائين أو المنافقين فان ابن سينا يثبت الطراغوذيا للتراجيدي والقوموذيا للكوميدي : « واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة ... فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوذيا له وزن لذيذ طريف يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الانسانية ... ومنه نوع يسمى دثيرمبي وهو مثل طراغوذيا ما خلا انه لا يخص به مدحة انسان واحد أو أمة معينة بل الأخيار على الاطلاق ، ومنه نوع يسمى قوموذيا وهو نوع تذكر فيه الشرور والرذائل والأحاجي ... ولا مشاركة بين انبدقليس وبين اوميرس الا في الوزن ، وأما ما وقع عليه الوزن من كلام انبدقليس فأمور طبيعية وما يقع عليه الوزن من كلام اوميرس فأقوال شعرية ، فلذلك ليس كلام أنبدقليس شعراً » (٢٣) ، « ولما نشأت الطراغوذيا لم تترك حتى أكملت بتغييرات وزيادات كانت تليق بطباعها ... ثم جاء أسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان ، فوقع للطراغوذيات ألحاناً بقيت عند المغنين والرقاصين ، وهو الذي رسم المجاهدة بالشعر ، يعني المجاوبة والمناقضة كما قيل في الخطابة ، وسوفوقليس وضع

---

(٢٠) الشابشتي ، الديارات ، تحقيق كوركيس عواد ، ط ٢ ، بغداد ١٩٦٦ ، ص ١٨٧ ، ١٨٨ . ابراهيم حمادة ، ص ٤٥ .

(٢١) ، (٢٢) الأعرجي ، ص ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٧٨ .

(٢٣) أرسطو ، ماركليوث ، ص ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ .

الألحان التي يلعب بها في المحافل على سبيل الهزل ... وقد كان نوع من الطراغوذيات الجهادية القديمة قد يتعدى فيها الى ذكر النقائص ، وكان السبب فيه ضعف نحيزة الشعراء الذين كانوا يقولون أشعار التعبد ، وكانوا يقعون في مخالفتهم فلم يكن ذلك طراغوذيا صرفة بل مخلوطة بقوموذيا ... وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم والأوزان التي كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل طراغوذيا في تقسيم أجزائه الى المبدأ والوسط والخاتمة ولا تقع استدلالات فيها على نفس الأفعال بل على محاكاة الأزمنة » (٢٤) ، وتقترن التراجيديا والكوميديا عند ابن رشد بالمديح والهجاء (٢٥) ، ويقول محمد عزيزة : « ولا شك في أن ابن رشد لم يكن جاهلا خطأ ترجمته وأن التبرير المرتبك الذي يأتي به للدفاع عن ترجمته تؤكد في نفوسنا هذا الشعور ، وهو أن التفكير الاسلامي قد تجاهل أو لم يرغب أن يتوقف امام مفهوم التمسرح » (٢٦) ، ويبدو ان ابن سينا لا يقر هذا الرأي المتأخر باثباته المصطلح المسرحي ودعوته الى تطوير آراء المعلم الأول في علم الشعر (٢٧) .

وعمل بعض الخلفاء على اقامة مظاهر تمثيلية ، وكان السماجون والمهرجون يلبسون الأقنعة ويؤدون أدواراً مسرحية غريبة أغضبت اسحق ابن ابراهيم في مجلس المتوكل (٢٨) « وعرفت مجالس الخلفاء والأكابر المحاكين وأطلقت عليهم نعوتاً مثل المضحك والمساخر وما الى ذلك ، وكان لهم في تلك المجالس أرزاق معلومة تجري عليهم » (٢٩) ، ووردت لفظة المساخر في موعظة أحد القسس من العصر البيزنطي ترجمها يعقوب الرهاوي

---

(٢٤) كتاب أرسطو ، ص ٤٢ ، ٨٠ ، ١٣٠ ، وينظر : ماركليوث ، ١٠٤ .

(٢٥) كتاب أرسطو ، ١٨٦ ، ١٨٩ ، ٢١٦ .

(٢٦) محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ت رفيق الصبان القاهرة ١٩٧١ ، ص ١٠ .

(٢٧) تنظر : ص ١٩ من هذا البحث .

(٢٨) الأعرجي ، ص ٥٤ ، ٥٥ ، وينظر : الشابشتي ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٢٩) الأعرجي ، ص ٦٢ ، وينظر مصدره .

في أواخر القرن السابع الهجري : « ولكن تعالوا ننظر الى المسارح ـ الى أماكن المناظر هذه ـ أليست ضارة مؤذية ... ولا أتحدث عن الاوركسترا ـ أعني الرقص الجماعي الصاخب الذي يطري الاجسام القوية ، ولا عن الأغاني الغزلية التي تبعث الرخاوة وتحل عرى الروح اذ تطلق فيها عرام كل شهوة خسيسة فتقيدها وتحجبها تحت اصر الشهوات الثملة ، فماذا نقول فيمن يشاهدون المساخر ... ؟ » (٣٠) ، والمقصود بالمساخر الحركات التمثيلية التي كان يروي بها الساخرون هزلياتهم ، وكانت معروفة شائعة في العصر العباسي . ولا سيما في عهد المستعصم (٣١) ، يقول الجاحظ : « ومع هذا انا نجد الحاكية من الناس (أراد به الذي يحكي كلام الناس ويفعل مثلهم في الحديث) يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً . وكذلك تكون حكايته للخراساني والزنجي والسندي ... حتى تجده كأنه أطبع منهم ، فاذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد ، وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله ، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد » (٣٢) ، وترد حكاية أبي القاسم البغدادي في مجال النشاط التمثيلي عند العرب ، وبحدود القرن الرابع الهجري ، وتقدم لنا : « صورة عن التمثيل في العصر العباسي » وتعد بداية في « تراث العرب المسرحي » (٣٣) .

واقترن التمثيل بالتهريج والاضحاك والتكسب والارتزاق والمجون والخلاعة والدعارة والمواخير ، ولم ينبع من أجواء عرفت بالرزانة والتزمت

(٣٠) كتاب أرسطو ، ص ١٧٣ .

(٣١) حمادة ، ص ١٠٨ .

(٣٢) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٦٩ .

(٣٣) ينظر : الأعرجي ، الفصل الخاص بهذه الحكاية ، ص ٧٠ وما بعدها .

والتلفيق . ولم يطرأ عليه تطوير كبير او حرص على الاحتفاظ بالنصوص التي جرت مجرى التمثيل أو ما يشبه ذلك . ولا سيما (بابات) المخايلين .

وخيال الظل مظهر تمثيلي خاص كاد ، لولا عوادي الزمن ، يتحول الى أشكال درامية أو يوحي بها أو يطور من أداتها ، وهو لغوياً : « اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية اليومية حتى اكتسب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه اياها قسوة السلامة اللغوية الدقيقة والمفهوم الطبيعي لمعطياته وتجعله ظل الخيال لأن المقصود من المخايلة هو الصورة الظلية التي يعكسها الخيـال المادي امام الضـوء الخلفي » (٣٤) ، وتقوم عروض خيال الظل بعرائس تصنع من مواد مختلفة ذات ثقـوب ومفصلات ليسهل تحريكها وعنـد اللعب بهـا في الظلام توضع خلف ستارة بيضاء ووراءها نور قوي فتنعكس ظلالها من الخلف على الستارة ليراها المتفرجون من الوجهة الأخرى(٣٥) .

ولخيال الظل مكان معين أو مسرح أو ما يشبه دار السينما ، وجمهور حاضر ، وممثلون يتبادلون الحوار ، ولكن شخوصهم تنعكس على الشاشة دمىً يحركونها وينطقون عنها ، فلو ألغينا الظل والشاشة والنور ، وأظهرنا الممثلين أنفسهم لكان لدينا مسرح كامل اذا جاء بنص تتوافر فيه الأصول الفنية ، وما لدينا من نصوص خيال الظل يقترب من الشكل المسرحي ، ولعل ما ضاع منها يكون أكثر اقتراباً : « ان الممثـل على المسرح هو الصـورة الثانية المباشرة للشخصية التي تحاكى والنموذج التقليدي للأصـل الحي أو الذهني المفترض . أما المخايل ـ الذي يقوم بتحريك الدمى ـ فهو يعكس

(٣٤) حمادة ، ص ٨ . وينظر : علي الراعي ، بعض مظاهر الدراما العربية الحديثة ، بحث بالعربية تضمنته دراسات في الأدب العربي الحديث ، عني بنشرها اوستل ، باث ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ وما بعدها . باول كالي مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٥٣ وما بعدها .
(٣٥) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦٢ ، ١٧٠ . وينظر : لنداو ، ص ٧٤ وما بعدها .

ملامح هذه الشخصية في مخيلة ذاته كالممثل ، وبدلاً من أن ينفذها بأعضائه نراه يعكسها على شكل مادي مرسوم يحاول بكل ملكاته التخيلية أن يطبع عليه الملامح الجسمانية والأبعاد العامة والتعبيرات المتمايزة ويكسبها احساسه الخاص بالشخصية المراد تصويرها على أن توحي بسلوكها وسماتها وبيئتها في نفسية الجماهير ما يوحيه هو شخصياً لو كان الجهاز المؤدي للعملية ، وعلى هذا فالممثل الانسان مرحلة ثانية للمحاكاة ، أما الدمية فهي المرحلة الثالثة ، وهذا الشريان المقطوع لا يمكن أن يعزل الفن الظلي عن كونه فناً تمثيلياً • وعملية التعبير بالشخصية المتخيلة عن طريق الدمية تتطلب من المخايل قوة متفوقة في التصوير لأنه ليس كالممثل يقوم بأداء دور معين أمام غيره ولكنه هنا يقوم بجميع أدوار رواية الظل فقد تبين أن الذي كان يحرك الشخوص في بعض التمثيليات الظلية فرد واحد » (٣٦) ، وان اشتركت في تمثيليات اخرى مجموعة من المخايلين ، وقد يكون بينهم نساء (٣٧) • ويقوم بأداء الأدوار المسرحية ممثلون ، ولا يظهر الكاتب ممثلا ، في أكثر ما نعرف من المسرحيات ، ولكن صاحب فرقة خيال الظل هو أحد أبرز ممثليها : « يؤلف القصة التمثيلية ويلقنها العاملين معه وغالباً ما يشترك في صنع الشخوص وتحديد سماتها » (٣٨) ، واقتباس أو وضع الانغام والاغنيات التي تصاحبها ، وكانت تصاغ تمثيليات خيال الظل صياغة أدبية ، شعراً ونثراً ، وبالعامية والفصيحة ، وان كان جزء كبير منها كتب شعراً ، ولها : « نصوص تمثيلية جيدة السبك والتنفيذ » (٣٩) ، الا انها تستهين بالزمان والمكان استهانة كاملة فهي تشبه ، في رأي لعادل أبو شنب ، مسرحيات اللامعقول لبيكت ويونيسكو (٤٠) ، وقد استفاد أصحاب مسرحيات خيال

---

(٣٦) حمادة ، ص ١١٠ •

(٣٧) ينظر : عمر الدسوقي ، المسرحية ــ نشأتها وتاريخها وأصولها ، ط ٣ ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ١٧ وتنظر مصادره •

(٣٨) ، (٣٩) حمادة ، ص ١٨ ، ٢١ ، ٤١ •

(٤٠) عادل ابو شنب ، مسرح عربي قديم ، دمشق بلا تاريخ ، ص ١٠٨ •

الظل من المقامات العربية اذ نجد فيما يكتبون صدى لها ، وهذه المسرحيات لدى عباس العزاوي : « نوع من المقامات وضرب من ضروب الأدب » (٤١) ٠

وتذكر كتب الأدب أن صلاح الدين الايوبي شهد مع وزيره القاضي الفاضل عرضاً لخيال الظل عام ١١٧١ م (٤٢) ، وكان خيال الظل معروفاً في العراق ، يقول كوركيس عواد : « وأشار اليه جماعة من المؤرخين كابن شاكر الكتبي والعزولي والمقريزي وابن اياس وابن حجة الحموي وغيرهم ٠ واشارة الشابشتي الى هذا الفن من أقدم النصوص العربية التي وقفنا عليها » (٤٣) ، وعرفته أمم كثيرة وذكره افلاطون (٤٤) ، ويورد ابراهيم حمادة هذين البيتين لأحمد البيروني وهو من أدباء القرن السادس الهجري (٤٥) :

أرى هذا الوجـودَ خيـالَ ظـلٍّ
محـرِّكُهُ هـو الربُّ الغفـورُ

فصـندوقُ اليمينِ بطـونُ حـوا
وصـندوقُ الشـمالِ هو القبـورُ

ولشاعر آخر (٤٦) :

---

(٤١) العزاوي ، ص ٢٩٢ ٠

(٤٢) حمادة ، ص ٤٠ ، ومصادره ٠

(٤٣) الشابشتي ، حاشية ص ١٨٨ ٠

(٤٤) عطية عامر ، ص ٨٥ ٠

(٤٥) حمادة ، ص ٤٥ ٠

(٤٦) وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم من شعراء القرن الثالث عشر للميلاد ، ينظر : ابو شنب ص ٢٧ ومصدره ٠ ويرد مكان البيتين الأخيرين :

شـخوص وأشـباح تمـر وتنقضي
وتفنى جميعـا والمحـرك باقي

ينظر : احمد تيمور باشا ، ص ٢٢ ٠

رأيتُ خيالَ الظلِ أعظمَ عبرةٍ
لمن كان في علمِ الحقائقِ راقي

شخوصاً وأصواتاً يخالفُ بعضُها
لبعضٍ وأشكالاً بغيرِ وفاقِ

تجيءُ وتمضي بابةً بعد بابةٍ
وتفنى جميعاً والمحرِّكُ باقي

ولشاعر في لاعبة بخيال الظل (٤٧) :

اذا ما تغنَّتْ قلتُ شكوى صبابةٍ
وان رقصتْ قلنا حبابُ مدامِ

أرتنا خيالَ الظلِّ والسترُ دونها
فأبدتْ خيالَ الشمسِ خلفَ غمامِ

ويرد خيال الظل في أشعار عمر الخيام (٤٨) :

هذا العالم الذي نتحرك فيه
شبيه بفانوس مسحور
الشمس هي الضوء والعالم هو الفانوس
ونحن نتحرك أشبه ما نكون بالظلال

« ومن بغداد حتى مراكش كان خيال الظل يعمل يومياً خلال ثمانية

---

(٤٧) دسوقي ، ص ١٧ .

(٤٨) محمد عزيزة ، ص ٦٧ .

قرون »(٤٩) ، ولم يرض بعض الحكام عن تمثيليات خيال الظل وشخوصها ، فقد أمر صاحب مصر عام ١٤٥١ م بحرقها (٥٠) ، وكان خيال الظل شائعاً في الجزائر فمنعته السلطات الفرنسية لمهاجمته الاستعمار الجديد (٥١) . فبدأت العروض تتم بسرية تامة ، واستنكر مدحة باشا تمثيليات خيال الظل واقترح اقامة مسرح تعرض فيه مسرحيات جادة فأخبر أن هناك شخصاً يدعى احمد ابو خليل القباني يقوم بتمثيل بعض المسرحيات مع فريق من اصحابه (٥٢) ، وما زالت بقايا من عروض خيال الظل في دمشق وبعض المدن السورية (٥٣) ، ولا شك في انه تمهيد حقيقي لما أخترع فيما بعد من صور متحركة ، « وكان للناس شغف بالخيال في مصر ... وكانت له سوق نافقة في الاعراس ، قل أن يقام عرس لا يلعب الخيال في احدى لياليه ، وكانت له قهاوٍ يلعب فيها ، الى أن اخترع الافرنج الصور المتحركة وكثرت أماكن عرضها في مصر فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت ، واقتصر اللعب به في الاعراس ... حتى قل المشتغلون به ، وكاد يدرس فيما درس من الاشياء القديمة . وآخر من أدركناه قيماً بالفن على الطريقة القديمة مع الاجادة في تحرير الأزجال واتقان صور الشخوص الحاج حسن القشاش ... ثم قام من بعده ولده الأسطى درويش » (٥٤) ، ويقال ان خيال الظل ما يزال شائعاً في جاوا (٥٥) .

واذا كان الغرض الأول من البابات التسلية أو المجون فان هذا لا ينفي : « أن بعض البابات كانت تهدف الى الغمز السياسي والنقد الاجتماعي المرير والى عرض وعظيات تعليمية تخاطب الأحاسيس الطيبة في الانسان » (٥٦) ، ولم تهرب بابات خيال الظل : « الى عالم وهمي تعويضي

---

(٤٩) ـ (٥٣) ينظر : أبو شنب ، ص ١٩١ ، ٦٨ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ٢٠٥ .

(٥٤) احمد تيمور باشا ، ص ١٩ .

(٥٥) ينظر : مارتن اشلن ، تشريح الدراما ، ت يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ٩ . محمد عزيزة ، ص ٦٨ .

(٥٦) حمادة ، ص ٥٥ .

كما فعلت ألف ليلة وليلة والسير والملاحم الشعبية لتقدم حلاً مثالياً حالماً للشكلتين الاجتماعية والسياسية ، وانما تواجه الواقع مواجهة صريحة دون أن تقدم حلاً معقولاً ينبع من أرضية الوضع القائم ، ومع ذلك فهي خطوة متقدمة بالنسبة الى الألوان القصصية لأنها تقدم بطريق مباشر نوعاً من النقد السياسي والاجتماعي » (٥٧) .

ولعل أشهر مؤلفي خيال الظل : شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الذي ولد في الموصل عام ٦٤٦هـ (٥٨) ثم هاجر الى مصر (٥٩) واشتغل فيها طبيباً للعيون (كحالاً) وهو القائل (٦٠) :

يا سائلي عن حرفتي في الورى
واضيعتي فيهم وافلاسي

ما حالُ من درهمُ انفاقِهِ
يأخذُهُ من أعينِ الناسِ

وللحكايات والمقامات والنصوص التمثيلة تأثير فيما كتب ، ويؤكد لنا محمد بن دانيال في بابة طيف الخيال شيوع خيال الظل وتكراره وشهرته ويخشى أن تكون الاسماع والطباع قد مجته ونأت عنه .

وتتعدد شخوص تمثيليات محمد بن دانيال حتى لتبلغ سبعة وعشرين أو أكثر ، وكان يدرك أن لكل شخصية لغتها ومنحاها في التفكير : « والعجيب

---

(٥٧) سعد الدين حسن دغمان ، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٩٤ .

(٥٨) تنظر سيرة حياته : المختار من شعر ابن دانيال ، اختيار الامام صلاح الدين ابن ايبك الصفدي ، تحقيق محمد نايف الدليمي ، الموصل ١٩٧٩ ، ص ٥ وما بعدها ، المقالة التي كتبها فؤاد حسنين عن ابن دانيال ، أعيد نشرها في مجلة الأقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٥٦ وما بعدها .

(٥٩) وهم لنداو أنه مصري ص ٦٠ .

(٦٠) حمادة ، ص ٨٧ ، الصفدي ، ص ٥ .

أنه يختار للشخصية ما يناسبها من الحوار وينتقي لها خصائصها في القول والفعل والمصطلح ولهذا تتباين بحوارها في تفهمنا لأبعادها الفنية والاجتماعية والعضوية المختلفة » (٦١) ، وتبدو تمثيليات ابن دانيال : « ... كما لو كانت نسخة لمخرج استكشف موضـــوع النص وتفهم المواقف وملامح الشخصية ثم دون ملاحظاته الهامشية حتى يسهل على المنفذين الخلق العملي • فابن دانيال يضيف الى حوار الشخصية صفاتها الجسمية ، وما تتطلبه من ملابس ومظهر خارجي بل ويقيد الحركات الثانوية المطلوبة للموقف لتتأكد قوة تعبيره » (٦٢) •

ولمحمد بن دانيال ثلاث تمثيليات معروفة ، الأولى : طيف الخيال ، ذات اثنتي عشرة شخصية ، والثانية : عجيب وغريب ، بست وعشرين شخصية وحشد من الحيوانات ، والثالثة • المتيم والضائع اليتيم وتزيد شخوصها على الخمسين ، مع شخصيات ثانوية وحيوانات • الا أن نصوصه لم تصل الينا كاملة وطرأ عليها تغيير وتحريف وحذف واضافة طبقاً لمصلحة المخايلين من بعده وتملقهم الجمهور وأهواءه بغية الحصول على المال • وشيوع خيال الظل طوال قرون عديدة يؤكد ضياع نصوص تمثيلية كثيرة لابن دانيال وغيره ، ومما أضر بتلك النصوص وموه علينا صورتها الحقيقية أن المؤلفين والعاملين في خيال الظل كتبوا التمثيليات بما يشبه (الشفرة) حرصاً عليها من أن تقع في أيدي غيرهم : « وكانوا يعـدون هذه الصـنعة سراً ووقفـاً عليهم وعلى ذراريهم ، ولذلك احتفظوا بها في صدورهم أو كتبوها بطريقة عجيبة بادخال حروف هجينة وغريبة بين أحرف كل كلمة من النص فتعذرت قراءتها على من لا يعرف السر » (٦٣) •

---

(٦١) ، (٦٢) حمادة ، ص ٩٣ ، ١٣٣ ، ١٣٦ •

(٦٣) ابو شنب ، ص ٤١ ، وينظر : زكي طليمات ، التمثيل ـ التمثيلية ـ فن التمثيل العربي ، الكويت بلا تاريخ ، ص ١٠٧ •

ولعل في هذا الجزء المقتطع ، باختصار وتصرف بسيط ، من بابة طيف الخيال (٦٤) ما يقدم فكرة ما عن تمثيليات محمد بن دانيال :

... كتبت الي ايها الاستاذ البديع ، والماجن الخليع ... تذكر أن خيال الظل قد مجته الأسماع ونأت عنه لتكراره الطباع ، وسألتني أن أصنف لك من هذا النمط ... ولكن رأيت تمنعي من هذا المرام يوهمك أني قاصر الاهتمام ، واهن الفكرة ، عاجز الفطرة ، على غزارة الينبوع واجابة الخاطر المطبوع ... وأجبت سؤالك لساعتي وصنفت لك من بابات المجون ... ما اذا رسمت شخوصه ، وبوبت مقصوصه ، وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع رأيته بديع المثال يفوق بالحقيقة ذاك الخيال .

الريس :

خيالُنا هــذا لأهـلِ الـرتبْ
والفضلْ والبذلْ لأهلِ الأدبْ

المقدمة :

حوى فنونَ الجدِّ والهزْلِ في
أحسنِ سمطٍ وأتى بالعجبْ

(فاذا فرغ نادى : يا طيف الخيال)

طيف الخيال : (يخرج شخص أحدب ، وينقض كالباز الأشهب فيسلم سلام القادم ، ويقف مطرقاً كالواجم) :

الريس :

قسماً بحسنِ قوامكَ الفتّان
يا أوحدَ الأمراءِ في الحدبانِ

(٦٤) ينظر : حمادة ، ص ١٤٤ وما بعدها .

يا مشـــبهَ الغصـنِ الرطيبِ اذا انثنى

من حـدبتيـــــه يميسُ بالرمـــانِ

يا مخجلاً ضـحكَ الهـلالِ بقـده

حاشـــاك أن تُعـزى الى نقصـانِ

طيف الخيال : (لا فض الله فاك ، ثم يرقص على عـادة الخيـال ويغني بيوت الأزجال) :

ســلامٌ على الســادةِ الحـاضرينْ

ســلامَ المشـــوقِ الكئيبِ الحزينْ

(وبعد أبيات كثيرة يقص عليهم قصصاً شتى ويكون حديثه شعراً ونثراً ، ويقول : والله قـد سـطا علينـا الزمان وصـال ، وفـرق بيني وبين أخي وصال ، وما قصدت هذه الديار الا في طلبه ، ولا تغربت عن أوطاني الا بسببه ، فلعلك تجمع شملي به ، فيهتف رسيل الخيال يا امير وصال ، يا كامل الخصال ، فيخرج جندي هو الامير وصال) •

الامير وصال : (سلام على من حضر مقامي ، وسمع كلامي ، ثم يعدد صفاته الحميدة ويشيد بمواهبه وقوته) •

طيف الخيال : انت جمال المقامات ومن خلف مثلك ما مات •

الامير وصال : أين تلك الايام التي كانت مواهب •••• (ثم يذكر أيامه الماضية شعراً ونثراً ، وبعد حوار طويل تشترك فيه شخوص متعددة تقوم حفلة عرس الأمير وصال ، وعن زواجه يقـول : قبلت ولبئس ما عملت ، لابد من تدبـير الحـــال ، وتجهيز المال ••••) •

أمسيتُ أفقرَ من يروحُ ويغتدي
ما في يدي من فاقتي الا يدي

في منزلٍ لم يبقَ غيري قاعداً
فاذا رقدتُ رقدتُ غيرَ ممدَّدِ

لم يبقَ فيه سوى رسومٍ حصيرةٍ
ومخدَّةٍ كانت لأم المهتدي

(وبعد حوار شعري ونثري طويل وأحداث كثيرة متداخلة وشرح وافٍ لهيئة الشخوص واحوالهم تنتهي هذه البابة) •

وفي المظهر التمثيلي القائم على نص أو بدون نص ، بعفوية أو تصميم ، نجد بدايات درامية أولى لم يتح لها الزمن أن تتطور وتستمر ، فهل نستطيع أن نتلمس لها تأثيراً في الشعر أو صدىً ام أن الشعراء لم يلتفتوا الى تلك المظاهر ازدراء أو غفلة أو بعداً عن الأجواء الدرامية بما شغل حياتهم واستولى على مواهبهم من دوافع آنية وأهداف محددة ؟

الفصل الثالث

اصول درامية في الشعر العربي

دهش الباحثون بما قدم الشعراء العرب ، قبل الاسلام ، من نمط شعري جيد في بيئة صعبة ودور تاريخي وحضاري كان ذلك الشعر يتعداه ويتجاوزه بتطور واضح حتى استقام قصيدة ومعلقة ذات بناء محكم • ويبدو أن الشعر استطاع بالغنائية وحدها أن يعبر عن وجدان الانسان العربي وأن يقدم صورة جلية للبيئة الجاهلية • وكانت القصيدة تسير حتماً الى أنواع أكثر تعقيداً بتتبع ما طرأ عليها من تغيير ، وبطبيعة الشعر الخطابي الذي يصلح بداية أولية للدراما •

فالشعر يبدأ غنائياً مطلقاً ، ثم غنائيا مقيدا بحدث ، ثم يميل الى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي والملحمي ، ثم يقترب من الدراما عفوياً فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى وتتعقد فتستقل الغنائية عما تفرع منها أنواعاً شعرية أخرى •

« واذا كان الشعر الملحمي والغنائي يمثلان قطبين متضادين فان الشعر الدرامي يقوم على اندماج هذين الطرفين في مزيج ثالث حي » (١) •

وكاد الشاعر الجاهلي يبدع الملحمة والدراما لو أسعفه الزمن ! فأشكال

(١) حياة شرارة ، ص ٩٠ •

من الصراع أو مظاهر درامية بسيطة بدت في هذه القصيدة أو تلك ، الا ان تعبير الشعر المباشر عن الحياة والظروف الثابتة والطارئة واقترانه بموضوعات محددة حجب المحاولات الدرامية الأولى ، فالشعر ، فيما قبل الاســـلام ، ضرورة فردية أو قبلية أو اجتماعية تتمثل في أشياء كثيرة فنية وغير فنية منها : الفخر والدفاع عن العشيرة والمدح وما يتبعه من طقوس وأخبار الناس والحروب والرحلة الدائمة ، وأدى ذلك الى تحديد الاغراض الشعرية بالهجاء والرثاء والغزل والمديح .. الخ ، فلم يكن هناك احساس لدى الجاهليين بقصور في الأداة الشعرية ما دامت الغنائية تعبر عن الواقع (٢) ، الا ان الشعراء الجاهليين ، وكانوا يبحثون عن الجديد والمعاصر ، حاولوا الوصول الى ما وراء الغنائية في الابداع الشعري ، ولا تظهر الدراما فجأة دون توطئة وتمهيد وتطور في العملية الشعرية بتأثير الدور الحضـاري والتـاريخي . وللعرب ، قبل الاسلام ، تاريخ طويل وأحداث وحروب يمكن أن تعد مادة درامية ضخمة بما تقدم من صراع وتعقيد وتشابك الا انها لم تستغل في ذلك العصر وفي أي عصر تال .

واذا كنا نؤمن بأن الدراما فعل وحدث وصراع ومحـاكاة وعـرض مسرحي أمام جمهور ، فلا شك في أن العرب ، قبل الاسلام بحدود ما وصل الينا من مصادر ، لم يبدعوا نصوصاً درامية محددة بالرغم من وجود مادة درامية ومظاهر تمثيلية معينة (٣) .

وأغفل الباحثون أن الشعر الجاهلي يمثل قاعدة ومنطلقاً لايجاد أنواع شعرية أخرى منها : الملحمة والدراما ، أو أنهم لم يروا اضطراباً في التطور الشعري طرأ لعوامل خارجية فبدأوا يعللون ويقدمون أسبابا لاقتصار الشعر ،

---

(٢) ينظر : الفصل الخاص بالشعر الغنائي (الوجداني) ، الطاهر ، المقدمة ، ص ٥٥ وما بعدها .

(٣) تنظر : ص ٣٩ وما بعدها من هذا البحث .

قبل الاسلام وبعـــده ، على الغنائية ، وحـــين نســـتعرض الآراء المختلفة لا نحظى بقناعة تامة ، فالحياة البدوية في الجاهلية بظروفها البيئية الصعبة لا تعين على اقامة مظاهر مسرحية : « كل شيء في هذا الوطن المتحرك كان يباعد بينه وبين المسرح ... لأن المسرح يتطلب أول ما يتطلب الاستقرار ... وافتقار العرب الى عاطفة الاستقرار هـو في رأيي السبب الحقيقي لاغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج الى المسرح »(٤) ، في حـين أن العـرب ليسوا جميعاً بدواً رحلاً فهناك حواضر ومدن لها طقوس دينية وغير دينية واعياد واجتماعات وأسواق كانت تشاهد فيها مظاهر درامية أولية : « وحياة اللهو والترف وما اتصل بها من اسباب الحضارة المادية قد بلغت شأواً بعيداً في قصور الحيرة »(٥) وغيرها من المدن ولكن « المسرح بقي غريباً على المجتمع العربي حتى في ظل حضارته المزدهرة »(٦) أيام العباسيين والأندلسيين الا مظاهر تمثيلية معينة مثل الكرج وخيال الظل ... الخ ، أما اذا عزونا المسألة الى القـدر والايمان بتعـدد الآلهـة والصراع بينها وبين البشر والتشخيص وما كان يؤمن بـه العـرب في جاهليتهم واسلامهم فلـم تبـدع الشـعوب والأمم التي شاركت اليونان في معتقداتها الدينية وغيرهـا الدراما في كـل الاحوال ، وكان بين العرب من يعتقد بتعدد الآلهة ... الخ ، وللشاعر ، فيما قبل الاسلام ، نوع من الاستقلال والتميز الفردي الشخصي ولم يفتقر الى مظاهر من الصراع بتتبع حياة شعراء كثيرين(٧) وفي مقدمتهم : الصعاليك وانحيازهم الى الفقراء ، وامرؤ القيس وانقياده لهواه وتخليه في البداية عن مسؤوليته وارثاً لأبيه الملك ، وطـرفة الذي خلعتـه قبيلته ، وعنترة وادانة

(٤) توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٢٤ .
(٥) ناصر الدين الأسد ، ص ٤٥ .
(٦) جميل نصيف ، مقدمة في دراسة المسرح العربي ، مجلة كلية الآداب ، العدد ١٥ ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ١٤١ ، وقد اســتعرض الكاتب آراء كثيرة حـــول الموضوع .
(٧) ينظر للمؤلف : الشعر والزمن ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ١٨ وما بعدها .

التميز العنصري ، ولبيد وتأزمه النفسي الواضح ... الخ ، واذا ابتعد الشاعر عن الاحساس بالاستقلال الشخصي فانه يلجأ الى التعبير الدرامي الجماعي ، ولا يتمسك بالغنائية التي ترادف الفردية في المضمون الشعري ، وهناك صراع بين الانسان وقدره وبيئته وموقفه الشخصي والقبلي يتضح في حياة اولئك الشعراء وغيرهم ودراسة مجتمعاتهم التي كانت تعيش في خطر دائم . والخصومات والحروب بين القبائل أحدثت صراعاً جماعياً أو فردياً في الانتماء الى أي من القبيلتين المتحاربتين وكلتاهما احيانا تمت الى شخص ما بقرابة ، أو قضايا الثأر كأن تكون قبيلة الأم هي التي قتلت الأب ويتعين على الابن أن يثأر وغير ذلك .

ويرى محمد مندور : « ... أن الشعر العربي يتميز بصفتين واضحتين هما : النغمة الخطابية والوصف الحسي ... فالرجل العربي القديم في صحرائه الجرداء المنبسطة المترامية الأطراف كان رجل ملاحظة دقيقة يتناول التفصيلات ولم يكن رجل خيال محلق كسكان الجبال والغابات حيث يسبح الخيال الى القمم أو ينطلق بين الدروب الكثيفة الاشجار فيتصور أنواعاً من الكائنات التي لا يراها ويخلق بخياله ضروباً من الحيوانات الاسطورية والقصص الخارقة وهو رجل يقول الشعر لينشده وكأنه يلقي خطباً تهز المشاعر لا مجرد ناقل لفكرة واحساس » (٨) ، ولكننا لا نعدم أمثلة على خيال العربي في صحرائه وحكايات الجن ووادي عبقر والأساطير الشائعة ، وان كانت القصيدة خطبة تهز المشاعر فهي ايضاً تعبر عن أفكار الشاعر وآحاسيسه ومواقفه، ولا يمكن أن تتفق مع ابن سينا حين «ينكر أن يكون من الخرافة شعر ، معبراً بذلك عن التصاق الشعر العربي بالواقع ، وترفعه عن شطحات الخيال وخلوه خلواً تاماً من جانب الأسطورة » (٩) ، وهناك من

---

(٨) مندور ، المسرح ، ص ١٤ .
(٩) كتاب أرسطو ، ص ٢١٣ .

يظن أن للشاعر مخيلة مصورة تحسن تقليد الاشياء ، ولكن ليس له الخيال المبدع الذي يختزن المحسوسات ويجمعها ويحللها ويركبها ليخترعها صوراً جديدة أو يخلقها خلقاً مبتكراً (١٠) ، أو أن المجتمع الزراعي لا يقوى على الاحساس المسرحي والدرامي (١١) ، ولم تقترن روائع المسرح العالمي بالثورة الصناعية أو تبدأ بها ، وتعليلات اخرى وأسباب وآراء (١٢) .

وكان ظهور الاسلام ثورة في الجزيرة العربية بشريعة وتقاليد وأسس اجتماعية وسياسية جديدة . وقام صراع هائل بين مرحلتي ما قبل الايمان وبعده أحدث تأثيرا كبيرا في الفكر والأدب حتى يومنا هذا ، ونخذل هذا البحث اذا تساءلنا لماذا لم يبدع الشاعر في صدر الاسلام مسرحية ، بعد أن أدركنا شيئاً من مسيرة الشعر في الجاهلية ، الا ان الدراما لم تظهر واضحة ايام الأمويين ثم العباسيين لأن الشعر بعد الاسلام لم يكن تطوراً عن الشعر الجاهلي بل صار امتداداً له ومحاكاة .

قدم العصر الجاهلي صورة للشعر أحاطت بها هالة من قدسية فيما بعد ارتدادا الى الماضي ورفضا للحاضر ، وعد مارقا من حور أو أضاف أو ابتكر ، وما زال هذا الرأي سائداً بين فريق من متعاطي الأدب في القرن العشرين ، وانتهب الاعجاب بالشعر الجاهلي أية محاولة للابتعاد عن الغنائية وابتداع أشكال شعرية جديدة . ووأد الارتباط بالماضي تطلعات المجددين الى اتباع

---

(١٠) محمد مفيد الشوباشي ، رحلة الأدب العربي الى أوربا ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٥ ، وينظر : محمد احمد جاد المولى وآخرون ، قصص العرب ، ج ٤ ، القاهرة ١٩٣٩ ، ص ٣٥٦ وما بعدها .

(١١) عوض ، دراسات في أدبنا الحديث ، ص ٦٦ وما بعدها .

(١٢) ينظر : محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٨١ وما بعدها . محمد كمال الدين ، ص ٩ وص ٢٥ وما بعدها . عبد الرحمن صدقي ، المسرح في القرون الوسطى ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٨٨ وما بعدها . محمد مبارك ، توطئة لمسرحيات عربية من خيال الظل ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٥١ ، ٥٢ .

طرق مغايرة في النظم أو الخروج على المألوف ، وقدر للشاعر الا يتمرد وأن يؤمن بحتمية النمط الشعري والا فليس له أن يكون شاعراً ، في حين جاء الاسلام بصورة للمجتمع جديدة ، وعلى الشعر أن يعبر عن التطور المفروض ، وبدا اللاوعي يسوه الحاضر بالتشبث بأشكال من الماضي كثيرة ذات انسياب وعفوية ، في الشعر وغير الشعر ، وكأنه يحتج على الزمن بتطوراته وأحداثه وجريانه وتقلباته .

والشاعر والمتلقي لا يدركان من الشعر الا الهجاء والرثاء والمديح والغزل ... الخ ، وتوطد تقنين الموضوعات الشعرية ، وسادت الغنائية وحدها ، وبدت تحتوي الوجدان العربي ثانية وتعبر عن المجتمع في ظل الاسلام . والاعجاب بالشعر الجاهلي دعا المترجمين العرب الى اهمال ترجمة التراث الشعري للأمم الأخرى ، ولدى اليونان خاصة ، مع عنايتهم بنقل ذلك التراث في مجالات حيوية كالفلسفة وغيرها : « فلم نعثر على اية ترجمة أو تلخيص أو تحليل لأية مسرحية اغريقية قديمة بين ما خلف لنا العرب القدماء من تراث مترجم ، وهذا أمر يسهل فهمه لشدة ارتباط المسرح الاغريقي القديم بالوثنية وأساطيرها التي تتعارض مع الدين الاسلامي » (١٣) ، وليس لهذا السبب وحده انحسرت تلك الترجمات فلم تستدعها حاجة يراها المترجم أو غيره حتمية والشعر العربي تمتليء به المحافل وتكاد تضج به الحياة زهوا وانفعالا . وعد كتاب أرسطو في الشعر جزءاً من المنطق فهو لاحق بالجدل والخطابة (١٤) ، وليست التراجيديا الاغريقية أدبا معدا للقراءة أو شيئاً مما يقرأ مستقلا كما تقرأ جمهورية أفلاطون ، فقد كتبت للتمثيل لا للمطالعة وكان المؤلف يعرف أن عمله سيعرض على الناس ممثلا في مسرح فجرد نصوصه وحواره من الشروح والملاحظات والمعلومات اللازمة للاحاطة بجو القصة

---

(١٣) مندور ، « مسرحيات شوقي » ، ص ١١٢ .

(١٤) كتاب أرسطو ، مقدمة زكي نجيب محمود ، ص ي .

اعتمادا منه على ان المشاهد سوف يدركها ببصره قائمة ماثلة على المسرح (١٥) ، ولكن الشعر اليوناني لم يكن مجهولا ، فحنين حفظ بعض اشعار هوميروس وأنشدها واستمع اليه أناس كانوا على معرفة بذلك الشعر ، وهناك من يرى أن الالياذة والأوذيسة ترجمتا الى العربية في العصر العباسي (١٦) •

ومازال التراث العربي الضخم بأحداثه المتتابعة يمثل كنوزاً دراميةً لم تستغل بنصوص أدبية تؤكد مع الغنائية قدرتنا على الابداع المتجدد مع الزمن : « فالأساطير العربية القديمة وأحداث التاريخين العربي والاسلامي فضلا عن أحداث التاريخ القديم ما زالت تنتظر من يجلوها في مسرحيات شعرية عربية » (١٧) ، وعندما نبحث عن التأثر بالأساطير العربية والحكايات والتراث الشعبي والأدب القديم لا نجده واضحاً في الأدب العربي المعاصر ولكن في الآداب الأجنبية •

ان بعض الدوافع الآنية جعلت الشاعر يدور في مجال محدود أو يتناول موضوعاً قائماً بين شخصين ، في أكثر الاحيان ، كالمدح والغزل والرثاء ، ولم يحظ المتلقي دائما بفاعلية معينة ولم يشارك في عملية الابداع برأي أو نقد أو يكون فيها طرفاً مؤثرا ، وعليه أن يتقبل ما يقوله الشعراء باعجاب وخشوع : « ••• ان الجمهور هو الذي يخلق الدراما ولا نقصد المشاهدين الذين يضمهم المسرح وانما نعني الكيان الكامل للمجتمع البشري الذي يكون منه جمهور المسرح » (١٨) •

وكان الشعر ، في أكثر حالاته ، فرديا ولم يعبر الا في حدود عن ضمير الأمة وواقعها ، ولم نعهد شاعرا أطرى رجلا فقيراً قام بعمل بطولي أو أدى خدمة للآخرين أو ضرب مثلا يحتذى ، فالقصيدة ، ونستثني أمثلة متمردة

---

(١٥) ينظر : الحكيم ، أوديب ، ص ٢١ ، ٢٢ •
(١٦) كتاب أرسطو ، ص ١٧٤ • وينظر : كولدزير ، ص ٩١ وما بعدها •
(١٧) خالد الشواف ، مجلة الأفق الجديد ، العدد ١٥ ، بغداد ١٩٦٢ ، ص ١٨ •
(١٨) ديوكس ، ص ١٤٦ •

متميزة . كانت تتوقع رد فعل آني ايقاعا بامرأة أو دفعاً لمعتد أو اشادة بمفاخر أو حصولا على جائزة . ومن طبيعة هذه القصيدة الا تتأنى وتطــول لتتخذ شكلا دراميا لا يلبث أن يمر بأطوار اخرى ليستقيم محاكاة لحياة على المسرح يجريها الممثلون باجواء وطقوس معينة ، ومن طبيعة هؤلاء الشعراء الا يتحلوا بالصبر في عملية الابداع الفني . الا أن هناك شعراء كانت لهم القدرة على الخلق الدرامي المستمد من التراث أو الحياة العــامة أو الخاصة ومنهم أبو نواس وأبو تمام والمتنبي وأبو العلاء المعري . فالمتنبي يستطيع أن يجري قصائده الحربية بشكل ما ذي روح درامي متتابع لولا عوامل منها المناسبة التي اقتضت قصيدة ذات عدد محدود من الأبيات ، وبزمن معين ، وبحضور ومجلس ، ولولا الايمان المطلق بأن الشعر يجب أن يكون غنائياً ، ولا قيمة لأساليب مغايرة ، فالعلم بالدراما كان بعيداً عن أذهان جمهرة الشعراء والقراء ، فأبو العلاء المعري لو نظم رسالة الغفران شعراً لكان رائداً بحق ، وترى بنت الشاطيء أن هناك نصاً مسرحياً في رسالة الغفران (١٩) ، فاذا جمعنا التراث الجاهلي بأيامه وأساطيره وحكاياته الى ظهور الاسلام ، والفتوحات وقيام الدولة الأموية وسقوطها وما جرى ايام العباسيين والحمــلات البيزنطية وهجوم التتر وسقوط بغداد ... الخ ، ألا يحملنا ذلك على العجب : كيف استطاع الشعراء أن يهملوا هذه الوقائع العظيمة أو يلخصــوها في أبيات محدودة ، وبقي هذا التراث الضخم أسير الكتب التاريخية ، ولم نعد الحياة اليه بما نبدع من نصوص جديدة ، ومن مهمات الشعر والفن أن يبقي تجارب الامــة واحداثها حية متألقة متوهجة في ضمير أبنائها عبر العصور والأجيال

---

(١٩) تنظر : عائشة عبد الرحمن ، جديد في رسالة الغفران ، نص مسرحي من القرن الخامس الهجري ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠-١٢ . ولمناقشة هذا الرأي ينظر : جميل الجبوري ، دراسة في التراث العربي المسرحي ، مجلة المورد ، العدد ٤ ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٧٣ وما بعدها . ويري محمد كمال الدين مسحة درامية في رسالة الغفران ، ص ١٢٨ وما بعدها .

فينقل الماضي الى الحاضر في عملية مستمرة دائبة لا تحدث انفصالاً بين الأبعاد الزمنية الثلاثة ، وليس لتلك التجارب والأحداث سوى الابداع الفني يحافظ على جدتها أبداً . ولولا هوميروس مثلا لاندثرت حروب طروادة وأثينا ولما أجدتها كتب التاريخ نفعاً .

ولا نغالي فنقرن الخلل بالشاعر القديم وحده ، أو نلقي التبعة على العصور المتتالية ، أو نلح بحثاً عن الأسباب بقدر ما تتمثل القضية في الشاعر المحدث ولديه التراث والتاريخ والحاضر والمستقبل ، ولديه ، طبقاً لما نفترض ، الموهبة والقدرة ولكنه ما يزال محكوماً بالغنائية .

واذا أردنا أن نجزم بأن الشعر العربي القديم غنائي محض فهناك أشكال درامية اتخذت طريق القصص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو افصاح عن شعور وموقف ورأي ، وكان للشاعر أن يطور حكاياته لو وجد الدافع أو أدرك أبعاد الاجناس والانواع الأدبية المختلفة . وقد تعيننا ، فيما نذهب اليه ، أمثلة من نصوص شعرية .

يورد صاحب الجمهرة قصيدة قديمة بعشرات أبيات ينسبها الى الجن تصف حياة وقصة متكاملة ولكنها تتخذ الشعر الغنائي طريقاً لعرضها ، ومنها (٢٠) :

إني زعيمٌ بقصةٍ عجبٍ
عندي لمن يستزيدُها الخبرُ

تأتي بتصديقها الليالي والـ
ـايامُ إن القضاءَ ينتظرُ

يكونُ في الأنس مرةً رجلٌ
ليس له في ملوكهم خطرُ

---

(٢٠) القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٥١ وما بعدها .

مــولده في قــرى ظــواهر هـمـ
دانٍ بتلك التي اســمها خمــرُ

يتهــرُ أصــحابهُ على حــدث الـ
ســنِّ ويُجفى فيهــم ويُحتقــرُ ...

وتستر القصيدة الطويلة بمنحى قصصي واضح (٢١) ، وأكثر المعلقات والقصائد الجاهلية لا يخلو من حادثة يقصها الشاعر ولكنها عادة لا تستقطب حدثاً واحداً نامياً بصراع وشخوص وحبكة وحوار ، فمعلقة امرىء القيس مثلا تقوم على حادثة (٢٢) :

تقــولُ وقــد مــالَ الغبيطُ بنا معاً
عقــرتَ بعيري يا امــرأَ القيسِ فانزلِ

فقلتُ لهــا ســيري وأرخي زمــامَهُ
ولا تبعديني مــن جنــاكِ المعلّلِ

(٢١) من الطريف أن أقرأ بعد سنتين من اقتباس هذه الأبيات أن نيكلسن يسمي القصيدة أغنية السواحر الثلاث وأن فون كريمر يسميها اسطورة الجنوب العربي ويقول نيكلسون : « ان القصيدة نظمت ليلقيها شاعر جوال في رهط من الناس يجتمعون حوله ليلا » ، أي انها قصة شعرية تصلح أن تكون مادة سمر ، ويذكر ايضا أن هناك من نظم في القرن الهجري الأول قصائد تعرض لمغامرات ملوك حمير . ينظر : نيكلسون، تاريخ العرب الأدبي، كيمبرج — انجلترا ١٩٥٦، ص ١٩ . وترجم صفاء خلوصي الكتاب بجزءين أحدهما يحمل عنوان : تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الاسلام ، نشر في بغداد عام ١٩٧٠ ، وتجد الاشارة الى القصيدة في ص ٥٦ .

(٢٢) القرشي ، ص ٥١ وما بعدها ، وينظر : علي النجدي ناصف ، القصة في الشعر العربي الى اوائل القرن الثاني الهجري ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٥٦ وما بعدها .

دعي البكـرَ لا ترثي له من ردافنـا
وهاتي أذيقينا جنـاةَ القرنفـلِ

بثغر كمثـلِ الأقحـوانِ منـوّرٍ
نقيٍّ الثنـايا أشـنبٍ غـيرِ أثعـلِ

وبيضـةِ خـدرٍ لا يرامُ خبـاؤها
تمتعتُ من لهـوٍ بهـا غـيرَ معجـلِ

تجـاوزتُ أحراسـاً اليهـا ومعشـراً
عليَّ حراصاً لو يسرونَ مقتلي ...

ولا يبخل علينا بسرد تام ووصف للفرس والليل والصيد ... الخ .

أما النابغة الذبياني فيقدم صورة شعرية بارعة تدعو الى تأمل طـويل لفهم أبعادها وتقمص شخصية العربي حين يستغرقه الذهول أمام الطلل ، ويكشف الشاعر عن حالته النفسية الفريدة وتلاشي اللحظة الحاضرة وذوبانها في الماضي بمشاهد درامية تتلخص في أبيات غنائية يمكن أن نفك عنها التكثيف ونستمد منها أثراً أدبياً درامياً جديداً مستوحى من معاناة الشاعر وتعلقه بالثابت متمثلا بالأرض متحولا عنها بالرحيل ، وبالمتغير قائما بالزمن وحركته الدائمة في الحاضر والمستقبل هارباً منهما الى الماضي ملاذاً وتعويضاً ، وصراعه مع النقيضين واغترابه بينهما :

عوجوا فحيـوا لِنُعْمٍ دمنـةَ الدارِ
ماذا تحيـونَ من نؤيٍ وأحجـارِ

أقوى واقفـر مـن نُعـمٍ وغيّرَهُ
هُوجُ الرياحِ بهابي التربِ موّارِ

وقفتُ فيهـا سراةَ اليومِ أسـألها
عن آل نعـمٍ أمـونا عبرَ أسـفارِ

فاستعجمت دارُ نعم ما تكلمنا
والدارُ لو كلمتنا ذات أسرارِ

فما وجدتُ بها شيئاً ألوذُ به
الا الثمامَ والا موقدَ النارِ

ثم يسترجع الماضي :

وقد أراني ونعماً لاهيين معاً
والدهرُ والعيشُ لم يهمم بامرارِ

أيامَ تخبرني نعم" وأخبرها
ما اكتمُ الناسَ من حاجي وأسراري

نبئت نعماً على الهجرانِ عاتبةً
سقياً ورعياً لذاكَ العاتبِ الزاري

ويستغرقه ذهول اللحظة الحاضرة (٢٣) :

أقولُ والنجمُ قد مالت أواخره
الى المغيبِ تثبت نظرةً حارِ

ألمحةً من سنا برقٍ رأى بصري
ام وجهُ نعمٍ بدا لي ام سنا نارِ

بل وجهُ نعمٍ بدا والليلُ معتكر"
فلاحَ من بينِ أثوابٍ وأستارِ

ولا نخطىء التوتر الذي يشد أبيات معلقة لبيد كلها ، وتميزها بمنحى

(٢٣) تجد القصيدة كاملة في ديوان النابغة الذبياني ، دار صادر ، بيروت بلا تاريخ ، ص ٤٨ وما بعدها .

خاص في الاداء وبأصالة الثورة النفسية التي يفصح عنها الشاعر في أبياته م والصراع الشخصي الذي لا يريد أن يكشف عنه(٢٤) :

فوقفتُ أســـألها وكيفَ ســؤالُنا
صمّاً خـــوالدَ ما يبينُ كـلامُهـــا

عَرِيَتْ وكان بهـا الجميعُ فأبكـــروا
منهـــا وغُـــودر نؤيُها وثُمامُهـــا

بل مـــا تذكّـــرُ من نـــوارَ وقد نأتْ
وتقطّعت أســـبابُهـــا ورمـــامُهـــا

مـــريّة" حلّتْ بفيـــدَ وجـــاورت
أهـــلَ العـــراقِ فأين منك مرامُهـــا

أو لـــم تكن تدري نـــوارُ بأنني
وصّـــالُ عقـــدِ حبـــائلٍ جذّامُهـــا

ترّاك أمكنـــــةٍ اذا لم أرضـــــها
او يرتبطْ بعضَ النفـــوس حِمامُهـــا

بل أنتِ مـــا تدرينَ كـــم من ليـــلةٍ
طـــلقٍ لذيذٍ لهـــوها ونِدامُهـــا

قـــد بت؛ ســـامرَها وغـــايةَ تاجـــرٍ
وافيتُ اذ رُفعتْ وعـــزّ مرامُهـــا

وفي قصيدة تنسب الى الحطيئة قصة وحدث وضيف ألم ولا قرى (٢٥) :

(٢٤) القرشي ، ص ١٣٠ وما بعدها ٠
(٢٥) ينظر : ناصف ، ص ١٨ ٠ وعن القصة العربية ، شـــعرا ونثرا ، ينظر : الشوباشي ، ص ١٩٤ وما بعدها ٠ كولدزير ، ص ٨٨ وما بعدها ٠

رأى شبحاً وسْطَ الظــلامِ فــراعهُ
فلمــا بدا ضــيفاً تصــوَّرَ واهتمــا

فقــال ابنُــهُ لمـــا رآه بحــيرةٍ
أيــا أبتِ اذبحني ويسِّرْ له طعمــــا

ولا يمكن أن نعرض للأمثلة الجاهلية كلها ، وقصائد الصعاليك وغيرهم كثيرة ولتأبط شراً قصيدة تحوي مادة درامية كاملة تلخصها أبيات غنائية محدودة يبدأها (٢٦) :

إن بالشــعبِ الذي دونَ سَــلْعٍ
لقتيــلاً دمُــهُ مـــا يُطَــلُّ

خلَّــفَ العــبءَ عــليَّ وولَّــى
انـــا بالعــبءِ لـــه مســتقلُّ

والفند الزماني يلخص حرب البسوس كلها في تسعة أبيات (٢٧) :

صفحنا عــن بني ذُهْــلٍ	وقلنــا القــومُ اخــوانُ
عسى الأيــامَ أن يرجعــنَ	قــوماً كالذي كانــوا
فلمـــــا صرَّحَ الشر	فأمسى وهــو عـــريانُ
ولم يبقَ ســوى العــدوانِ	دنَّاهــم كمــا دانــوا
مشــينا مشــيةَ الليثِ	غــدا والليثُ غضــبانُ
بضربٍ فيــه توهــينٌ	وتخضــيعٌ وإقــرانُ
وطعــنٍ كفــمِ الزقِّ	غــدا والــزقُّ مــلآنُ

(٢٦) ، (٢٧) أبو تمام ، ديوان الحماسة ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٢٧ ، ص ٣٤٢ ، ٦٠.

وبعضُ الحِلـــمِ عنـــد الجهـــلِ للـــذلة إذعـــانُ
وفي الشـــرِّ نجـــاةٌ حـــين لا ينجيـــكِ إحســـانُ

ولا نستطيع أن نلوم شاعراً اذا عرض لموضوع خاص ، وحين يكون التلخيص الغنائي تعويضا عن تفصيلات درامية لا يصح لدينا أن يكون بديلا لها . والغنائية استطاعت ومنذ بداياتها الاولى أن تحقق أول شروط الدراما بما اتبعته من منحى قصصي وأسلوب خطابي وتكثيف في الجملة الشعرية التي كنا نود ، في كثير من الاحيان ، لو اقترنت بالنمو والتماسك . ومن المعروف أن الجملة الشعرية في المسرحية تحوي أوسع قدر من المعاني باقل ما يمكن من كلمات ، والشاعر العربي بارع في التلخيص وان كان بتقليص التجربة احيانا ، وشاع الاسلوب الخطابي فالقصيدة تلقى في المحافل ، وقصـــائد كثيرة تدعـو الى الحث والترغيب ، واتسـع الاتجـاه الشـعري القصصي : « والقصة هي نواة التراجيديا التي تتنزل منها منزلة الروح »(٢٨) ، طبقاً لرأي أرسطو الذي وصف الشعراء بأنهم مبدعو الحكاية وعليهم أن يهتموا بها ، وما عدّ الشاعر شاعراً الا اذا كان من أنصار الحكاية (٢٩) ، ولكنه لم يكن من دعاة كتابة القصة الشعرية وانما أراد أن يلغي التجريد والانسياب في الشعر ليقترن دوما بالدراما أو بجو ما يحدده ويبعده عن عمومية تفقده قيمته الفنية العالية .

والشاعر العربي حقق شروطاً أولية في البناء المسرحي : النزعة الدرامية ، والتكثيف في العبارة ، والاسلوب الخطابي الذي يمكن اذا اتبعت فيه أصول درامية أن يتحول الى حوار من طبيعته الخطاب المتبادل بين ممثلين أو أكثر أمام الجمهور ، يقول أفلاطون : « لو نزعنا من المسرحية الموسيقى والغناء والايقاع فلن يبقى منها سوى قطعة خطابية » (٣٠) . وما كان على الشاعر

---

(٢٨) ، (٢٩) كتاب أرسطو ، ص ٥٤ ، ١١٣ ، ١١٤ .
(٣٠) ينظر : عطية عامر ، ص ٩١ .

الا أن يدرج الى الحوار والحبكة والصراع والحياة المتكاملة في العمل الدرامي الحقيقي ، لولا أسباب تأريخية حالت دون ذلك ، وبدأت المسرحية ، أول ما بدأت ، خطبة أو ما يشبه الخطبة ، وهذا ما يفسر لنا أن ممثلا واحدا كان يقوم بالاداء المسرحي كله ، وأن من أهداف مسرحيات قديمة عرضت في اليونان وغيرها اقترانها بموضوع معين لحث الجمهور على أمر ما أو اقناعهم بالحرب مثلا ، فمسرحية اسخيلوس سبعة ضد طيبة (٤٦٧ ق٠م) تبدأ : « بخطاب من الملك الى شعبه ، ممثلا بجمهور الحاضرين ٠ ويدخل رسول ويعطي تقريره وينسحب ، ويصلي الملك للنصر ، وينتهي المشهد ٠ ومن الصعب تسمية هذا بحوار » (٣١) ٠

ومثّل الشاعر الجاهلي عصره وبذل ما يمكن أن تصل اليه قدراته ، وما كان له أن يفعل سوى ذلك بحدود ما أتيح له ، وألقى تبعة التطور على من يأتي بعده في الأعصر التالية ٠

ومن قصائد ما بعد العصر الجاهلي مرثية مالك بن الريب : قصة حياة كاملة من خلال حدث معين ، استطاع الشعر الغنائي أن يحتويها بابيات ٠ وتتمثل قضية الشاعر في تشرده ولصوصيته وبطولاته بما يمكن أن يمده باجواء درامية ، ثم في انضمامه الى الجيش بحد فاصل بين مرحلتي حياة يلخصه الشاعر بنصف بيت وبضع كلمات : « ألم ترني بعت الضلالة بالهدى » ٠ والصراع القائم بين الاضطراب والنظام والحرية المطلقة والتخلي عنها واللاموقف وما يشبه الانتماء يوصل الشاعر ، بعيداً عن الغنائية ، الى قصة أو ملحمة أو أداء درامي ، ولكننا باقتصارنا على نوع واحد من الشعر احتفلنا بقصيدة مالك بن الريب لأننا لا نطمح الى غير ذلك عبر ما يمكن أن يؤديه الشعر الغنائي ، فاذا قرنا صراع الشاعر بين الضلالة والهدى بموقفه

---

(٣١) جورج تومسن ، ص ٢٣٤ ، وينظر : محمد كامل حسين ، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٤٦ ٠

امام الموت ووعيه التام بمصيره واغترابه الدائم وبعده عن وادي الغضا حتى ليلوح له سهيل منارا أدركنا قصور الشعر الغنائي ومنحاه في تلخيص وتقليص وتحديد قضايا وجدت لتكون درامية ، ولو قام الى جانب الغنائية لون آخر من الشعر لا يكتفي بخلاصة التجربة فيقدم تفصيلاتها متكاملة لاغتنى أدبنا وتنوعت أشكاله . ولمالك قبل رحيله أبيات توطىء للقصيدة الكبيرة ، منها(٣٢) :

ولقــــد قلتُ لابنتي وهي تبــكي
بدخيــلِ الهمــومِ قلبــاً كئيبــا

وهي تذري من الدمــوعِ على الخدّين
من لوعـــــة الفراقِ غُـــــروبا

حــذرَ الحتفِ أن يصــيب أباهــا
ويلاقي في غــيرِ أهــل شَــعُوبا

اســكتي قد حــززتِ بالدمــعِ قلبي
طـــالما حــزّ دمعكُنّ القـــلوبا

ودعي أن تقطّـــعي الآن قلـــبي
أو تُريني في رحــلتي تعــذيبا

وتبدأ قصيدة مالك بالامنيات (٣٣) :

ألا ليتَ شعري هــل أبيتنّ ليــلةً
بوادي الغضا أزجي القلاص النواجيا

---

(٣٢) ، (٣٣) نوري القيسي ، شعراء أميون ، القسم الأول ، الموصل ١٩٧٦ ، ص ٢٤ ، ٤١ وما بعدها .

فليت الغضا لم يقطع الركبُ عرضَـــهُ
وليتَ الغضـا ماشى الركابَ لياليـــا

ويعرض لحاله ويكشف عن لوعته :

أجبتُ الهـــوى لما دعـــاني بزفرةٍ
تقنعتُ منهـــا أن أُلامَ ردائيـــــا

ويذكر ابنته ثانية :

تقـــول ابنتي لما رأت طـــول رحلتي
ســـفارُك هـــذا تاركي لا أبا ليـــا

ويصف ساعات ما قبل الموت :

صريعٌ على أيدي الرجـــالِ بقفـــرةٍ
يســـوون لحـدي حيث حُمَّ قضـــائيا

ولمـــا تراءت عـنـــد مـــرو منيتي
وخـلَّ بهـــا جســـمي وحانت وفاتيـــا

أقـــولُ لأصـــحابي ارفعـــوني فانه
يقـرّ بعيني أن ســـهيلٌ بدا ليـــا

فيا صـــاحبي رحلي دنا المـــوتُ فانزلا
برابيـــةٍ إني مقيـــمٌ لياليـــــا

وقومـا اذا مـا استلَّ روحي فهيئا
لي السدرَ والأكفـــانَ عنـــد فنائيـــا

وخطَّا باطـرافِ الأســـنةِ مضـــجعي
وردَّا على عينيَّ فضـــلَ ردائيـــــا

خذاني فجراني بثوبي اليكما
فقد كنتُ قبل اليوم صعباً قياديا

ثم يسترجع الماضي :

وقد كنتُ عطافاً اذا الخيلُ أدبرتْ
سريعاً لدى الهيجا الى من دعانيا

ويتطلع الى ما بعد الموت :

وقوما على بئرِ السُّمينةِ أسمعا
بها الغُرَّ والبيضَ الحسانَ الروانيا

بأنكما خلّفتماني بقفرةٍ
تهيلُ عليّ الريحُ فيها السوافيا

ولا تنسيا عهدي خليليَّ بعدما
تقطّعُ أوصالي وتبلى عظاميا

فيا صاحبي إمّا عرضتَ فبلّغنْ
بني مازنٍ والريب ان لا تلاقيا

وبالرملِ منا نسوةٌ لو شهدنني
بكينَ وفدّينَ الطبيبَ المداويا

فمنهن أمي وابنتاها وخالتي
وباكيةٌ أخرى تهيجُ البواكيا

والقصيدة طويلة ترفض تقسيم الشعر على أغراض تقليدية وتطوي مرحلة الغناء الى السرد ، ولكن باسلوب غنائي ايضا ، وتعرض لحياة الشاعر المتكاملة بلمحات يمكن أن تضم تفصيلات كثيرة ، وتفصح عن صراعه بين

حياة الدعة والهدوء والسفر بعيدا الى غير ما عودة، وموقفه امام الموت وتداخل الازمنة الثلاثة في مخيلته بتشابك اللحظات الحاضرة بالماضي والمستقبل ، ولو وجدت في أدب أية أمة لم تقصر شعرها على الغنائية لاتنهت الى تجسيد مسرحي أو تصويري آسر ، ولكنها يمكن أن تستغل في أعمال أدبية أخرى تستفيد من مجال التقدم العلمي في تطوير هذا الاثر على المسرح أو غيره بما يعرف اليوم في عالم الدراما(٣٤) بتضافر الفنون وتكاملها جميعاً ، فالتراث اليوناني كان وما يزال مصدر وحي والهام واقتباس وتطوير حين يقوم عمل فني جديد على فكرة ما قديمة برؤية معاصرة ومفهوم حديث ، كما فعل جيمس جويس وييتس واليوت وبرنارد شو واونيل وكوكتو وسارتر وجان أنوي ومئات غيرهم (٣٥) ، ولو استعرضنا أية مسرحية أجنبية أو أوبرا أو أي عمل آخر يستوحي التراث أو فكرة ما قديمة لا نجد ما يستوحيه يفوق كثيرا مضمون قصيدة مالك بن الريب التي يمكن أن نقرنها بأمثلة شعرية أخرى متعددة ، ووراءها يقف التاريخ والتراث والواقع والاسطورة •

ولسنا ندعو الى تقليد الآداب الاجنبية ، فلكل أدب سماته ومحليته ومنحاه في الابداع ولكننا نرى أن مادة عظيمة في التراث والتاريخ تضيع هباء ولا تستغل في أعمال شعرية جديدة تخلدها حية متألقة عبر العصور والازمان وتوطىء لنهضة أدبية في المستقبل وتؤكد حقيقة أن التراث زمن متجدد • والتأثر والتأثير قائم بين الآداب العالمية ، وكان الشرق وما يزال مصدر وحي لأعمال أدبية كثيرة ولشعراء متميزين لدى أمم الأرض •

ولعل عمر بن ابي ربيعة اكثر الشعراء العرب القدماء احساسا بضرورة الحوار في الشعر وتأكيد المنحى القصصي بحدود ما يرسمه الشعر الغنائي ،

---

(٣٤) كتب يوسف الصائغ قصيدة محدثة طويلة بعنوان اعترافات مالك بن الريب ، بغداد ١٩٧٢ •

(٣٥) تنظر : ص ٢٨ وما بعدها من هذا البحث •

وكثيراً ما يلجأ الى التجريد فيخاطب نفسه وله قصيدة كاملة تبدأ أبياتها كلها بخليلي (٣٦) . ويتضح في شعره الحوار القائم على القول ومشتقاته : « حتى ليخيل اليك أنك تقرأ قطعة تمثيلية تطالعك بأحاديث الحب ... فقد وسع عمر نطاق الحوار ولم يقصره على شخصين ، وأكثر منه في غزله »(٣٧) :

وبتَّ أناجي القلبَ أين خبــــاؤها
وكيف لما آتي من الامــرِ مصـــدرُ

فـدلَّ عليهـا القلبَ ريّا عرفتهـا
لهـا وهــوى النفسِ الذي كاد يظهــرُ

فلما فقـدتُ الصــوتَ منهم وأُطفئتْ
مصابيحُ شُـبّت في العشــاءِ وأنورُ

وغابَ قُمير كنتُ أرجـو غيـوبَهُ
وروّحَ رعيــان ونوّمَ سُــمَّرُ

ونَفّضتُ عني النــومَ أقبلتُ مشـيةَ
الحبابِ وركني خشـيةَ القــومِ أزورُ

فحييتُ اذ فاجأتهـــا فتــولّهتْ
وكادتْ بمخفوضِ التحيــةِ تجهـــرُ

وقالتْ وعضّـتْ بالبنــان فضحتني
وأنت امرؤٌ ميسورُ أمرِكَ أعسرُ

فو اللهِ ما أدري أتعجيــلُ حــاجةٍ
سرتْ بك ام قد نامَ من كنتَ تحــذرُ

---

(٣٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار صادر ـ بيروت ١٩٦١ ، ص ٣٥٧ .
(٣٧) المصدر السابق ، المقدمة ، ص ٨ ، وتنظر القصيدة ص ١٢٢ وما بعدها .

فقلت لها : بل قادني الشوقُ والهــوى
اليـكِ وما عينٌ من النـاس تنظـرُ

فقالتْ وقـد لانتْ وأُفرخَ روعُهـا
كـلاكَ بحفظٍ ربك المتكـبرُ

فبتَ قريرَ العينِ أُعطيت حاجتي
أقبّـلُ فاهـا في الخـلاءِ فأكثرُ

فلمـا تقضّى الليـلُ الا أقلّهُ
وكادتْ توالي نجمِـهِ تتغـورُ

أشارتْ بأن الحيّ قـد حان منهـمُ
هبوبٌ ولكنْ موعـدٌ لك عـزورُ

فما راعني الا منـادٍ ترحـلوا
وقد لاحَ مفتوقٌ من الصـبح أشقرُ

فلمـا رأتْ مـن قـد تنبـه منهمُ
وأيقـاظهم قـالت أشرْ كيفَ تأمـرُ

فقـلتُ أباديهـم فامـا أفـوتُهم
واما ينـال السـيفُ ثأراً فيثـأرُ

فقالت أتحقيقـاً لما قـال كاشـحٌ
علينا وتصـديقاً لمـا كانَ يؤثرُ

فان كان ما لابدّ منـه فغيرُهُ
من الأمـر أدنى للخفـاء وأسترُ

أقصُ علـى أختيَّ بدءَ حـديثنـا
ومـا ليَ مـن أن تعلمـا متـأخرُ

فقـامت كئيبـا ليس في وجههـا دمٌ
من الحـزن تذري عبـرةً تتحـدَّرُ

فقـالت لأختيهـا أعينـا عـلى فتىً
أتى زائـراً والأمـرُ للأمـرِ يقـدرُ

فأقبلتـا فارتاعتـا ثم قالتـا
أقلِّي عليـك اللـومَ فالخطبُ أيسرُ

فقالت لها الصغرى سـأعطيه مطـرفي
ودرعي وهـذا البـردَ ان كان يحـذرُ

يقـوم فيمشي بيننـا متنـكراً
فلا سرُّنا يفشـو ولا هو يظهـرُ

فكـان مجنِّي دون من كنتُ أتقـي
ثلاثُ شـخوصٍ كاعبـان ومعصرُ

فلما أجـزنا سـاحةَ الحي قلن لي
ألم تتقِ الاعـداءَ والليـلُ مقمـرُ

وقلن أهـذا دأبُكَ الدهـرَ سـادراً
أمـا تسـتحي ام ترعـوي ام تفكـرُ

اذا جئتَ فامنحْ طـرفَ عينيك غـيرنا
لكي يحسـبوا أن الهـوى حيث تنظرُ

ويهتم أبو نواس بالحوار ويروي قصصاً وحكايات ذات مدى محدود تدور في حانة ارتادها وأصحابه فشربوا الخمر ، ولا تقدم لنا رحلاته الخمرية اجـواء يمكن أن تتمثل فيهـا حيـاته الخاصة وأبعادهـا الكاملة من خلال

العصر العباسي كله بأطر درامية معينة تصور وتكشف عن معاناة شخصية وادانة لحياة أدت الى هروب مأساوي واضح من واقع يود أن يفقد حواسه فيه • وتهيأت المادة الدرامية خارج شعر أبي نواس بمجتمع وأحداث ورفقة وندمان وحانة ومبغى وحب وكره وفقر وغنى وأيام ينسى الشاعر فيها نفسه، ويلخص الشعر الغنائي تلك التجارب بأبيات أو ينقل لنا الأخبار باسلوب مختصر سريع وكأنه يود أن يفضي بنتيجة ما حدث وليس بتفصيلاته الحية التي تكسب التجربة بعدا أدبيا دراميا نستطيع به أن نفهم الشاعر وعصره • وما بين شعر أبي نواس وحياته لا نحظى الا بصورة أدبية ناقصة كان لها أن تتكامل باي منحى درامي لم يعن الشعر الغنائي على ابرازه بالرغم من قدرة الشاعر وموهبته في تقديم اجواء معينة خاصة • ولأبي نواس في بعض قصائده مواقف قصصية شعرية قصيرة (٣٨)، ويرى شكري محمد عياد : « أن الشعر العربي استنفد جل قوته الغنائية مع انتهاء مدرسة أبي نواس فلم يكن له بد من أن يتجه الى الفلسفة » (٣٩)، ولكن الغنائية ظلت سائدة حتى الوقت الحاضر، وحين تستهلك الغنائية قواها تظهر ألوان شعرية لا يعوض عنها الاتجاه الفلسفي، وظهور أنواع شعرية اخرى لا يعني دائماً أن تستنفد الغنائية طاقاتها فقد يزدهر الشعر بأنواعه المختلفة، ولا نجد للفلسفة تأثيرا كبيرا في المضمون الشعري بعد أبي نواس الا بحدود لدى ابي تمام والمتنبي وشعراء مماثلين آخرين •

ونظم شعراء حكايات وقصصا وقصائد مطولة وأراجيز تنطوي على أحداث، ويبدو ابو تمام واحدا من أقرب الشعراء العباسيين الى الروح الدرامي في بعض قصائده : « وكان أحيانا اذا وقع على الفكرة المجردة صاغها في اطارها التجريدي أولا ثم حاول أن يجسمها في صورة حسية » (٤٠) :

(٣٨) ديوان ابي نواس، بيروت ١٩٦٢، ص ١٤، ٢٨، ٤٣، ٥٩٧ •
(٣٩) كتاب أرسطو، ص ٢٨٤ •
(٤٠) عز الدين اسماعيل، ص ٢٨٢ • وينظر : ديوان ابي تمام، تحقيق محمدعبده عزام، المجلد ١، القاهرة ١٩٥١، ص ٤٦ وما بعدها •

من عهدِ إســـكندرٍ أو قبــلَ ذلك قد
شابتْ نواصي الليالي وهي لم تشبِ

حتى اذا مَخَضَ اللهُ الســـنينَ لــها
مخضَ البخيلةِ كانت زُبدةَ الحِقَبِ

أتتهمُ الكربةُ الســـوداءُ ســـادرةً
منهـــا وكان اسمها فرّاجَةَ الكـربِ

غادرتَ فيهم بهيمَ الليـل وهـو ضحىً
يشـلّه وَسْـطَهَا صـبحٌ من اللهبِ

حتى كـأن جـلابيـبَ الدجـي رغبـت
عن لونهـــا وكأن الشـــمسَ لم تغبِ

ما ربـعُ ميـةَ معمــــوراً يطيفُ به
غيلانُ أبهى ربىً من ربعهـــا الخـربِ

ولا الخـــدودُ وقد أُدمين من خجـلٍ
أشهى الى ناظـرٍ من خدّهـــا التـــربِ

ولولا غلبة الغنائية على الشعر العربي ، ودواعيها وأسبابها واستثمارها احيانا لغايات غير فنية لكان ابو العلاء شيخ الدراميين في الشعر ، ولاتخذت سيفيات أبي الطيب قبله منحى دراميا واضحا ، وحياة المتنبي ، بأحـداثهـا الكثيرة ، يمكن أن تصبح نواة لعمل درامي ضخم (٤١) والى جانبه شعراء آخرون . والقصيدة العربية بتطويرها وتكاملها ، عبر العصور ، يمكن أن تثبت جدارتها في احتواء الألوان الشعرية المختلفة ، يقول علي جواد الطاهر :

---

(٤١) ينظر للمؤلف : المثال والتحول ــ آراء ودراسات في حياة المتنبي وشعره ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٦ وما بعدها .

« وهكذا يحتل الشعر الغنائي عالماً واسعاً لم يعد مضمونه في أذهان الناس مقصورا على التجربة الخاصة بالمعنى الضيق وانما صار مألوفا أن يتسع للوطن والمجتمع والامة والانسانية جمعاء ، ولم يعد مرتبطا بشكل خاص ، بل بلغ من التعدد بحيث لم يبق مجال للتحديد الا آن نقول انه ليس درامة وليس ملحمة ، واذا علمنا أن الملحمة تضاءلت ولم يعد لها كيان مهم ، بقي فارق الشعر الغنائي الاساس أنه ليس درامة . علما أن من القصائد البليغة ما مزج فيها أصحابها - الكبار - الغنائية بنفس ملحمي أو درامي ، وعد النقاد ذلك فضيلة ودليل عمق . فتهاوت - بذلك - النظرية القديمة التي تبناها القرن السابع عشر على وجه الخصوص في الفصل التام بين الأنواع . وانتصرت النظرة التي دعت الى المزج وقد بدت بوادرها في القرن الثامن عشر ثم تبناها القرن التاسع عشر ممثلا بالرومانتيكيين . بل لقد استحالت (الغنائية) صفة أكثر منها نوعا ، صفة خلاصتها الحماسة والانفعال الشخصي ، وهذه قد تكون في نوع خاص هو الشعر الغنائي وقد تضعف في هذا النوع نفسه ، وقد تكون في أنواع أخرى فنجد منها شيئا في الملحمة او الدرامة » (٤٢) .

وحين نستطيع أن نطور الغنائية ونخضعها للشرط الدرامي ونستفيد من تجاربنا عبر العصور ومدى ادراكنا لأهمية الدراما فنا مستقلا بتقاليده المعروفة تكون قد أسهمنا في بناء نهضة مسرحية وأدبية معا : « وعندما يزدهر المسرح فان معنى هذا هو ازدهار لقاء الانسان بالانسان ، هو يقظة الحياة فينا ، يقظة الحياة في مجتمعنا ، توتر تاريخنا الحي ، تطلعنا وتحفزنا وتحركنا وانطلاقنا ، وازدهار المسرح هو تعبير عن حيوية حركة التاريخ في المجتمع ، عن حيوية اللقاء الانساني فيه ، عن صدق هذا اللقاء وارتفاعه على حدود واقعه المحدود ، وتخطيه لحواجز الجمود والتخلف والبلادة . ان المأساة والملهاة والمهزلة ومختلف أشكال التعبير المسرحي انتقاد خلاق للحياة وتجاوز متصل

---

(٤٢) الطاهر ، المقدمة ، ص ٦٣ .

لوقائعها المتشبثة بالاستقرار الميت والتوازن الجبان والتكيف الخائر » (٤٣) •

ولابد أن نطوي قرون التقليد بعد العصر العباسي لنرى أثر التراث في الشعر المعاصر ، والاراء الجديدة الوافدة والتحولات السياسية والاجتماعية التي غيرت من مسيرة الفن والواقع الذي لا يزال الشعر يقدم تلخيصا برقيا لأحداثه ، دون احتوائه باجواء يسكن لانسان القرن الواحد والعشرين ومن يأتي بعده أن يتعناها ويحياها فيما يقرأ من أدب القرن العشرين •

---

(٤٣) محمود امين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٧ •

الفصل الرابع

المحاولات الدرامية الاولى

لم يكن ما قدمه القرن التاسع عشر من محاولات مسرحية أولية موروثا دراميا لشعراء القرن العشرين ، ولكن الرواد نبهوا لهـذا اللـون من الادب حتى زاول شوقي النظم المسرحي فما عاد يقترن بأجواء الملاهي والمواخير ووسائل التسلية والترفيه ٠

ولم يستطع القرن العشرون أن يقدم موروثا دراميا حقيقيا لشعراء القرن الواحد والعشرين ولم يرسخ تقاليد مسرحية أو ينهض بالمسرح كما حدث في فن الرواية أو القصة أو المقالة ٠

وللرواد الأوائل في المسرح محاولات كثيرة ، ومنهم : مارون النقاش الذي ألف وأخرج البخيل عام ١٨٤٧ (١) ، وأحمد ابو خليل القباني (٢) ، ويعقوب صنوع (٣) ومحمد عثمان جلال (٤) وكان انتاج هؤلاء الرواد ومن رافقهم خليطاً من النثر والشعر والعامية والفصيحة والقصة والمسرحية والترجمة والاقتباس وما يشبه الاوبرا أو الاوبريت ، ثم نظم خليل اليازجي

---

(١) محسن اطيمش ، الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ١٢ ٠

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٦ ، وينظر : جميل نصيف ، احمد ابو خليل القباني ، مستل من مجلة كلية الآداب ، العدد ١٨ ، بغداد ١٩٧٤ ٠

(٣) أطيمش ، ص ٥٥ ٠

(٤) ينظر عوض ، دراسات ، ص ١٤٣ ٠

مسرحية المروءة والوفاء في ألف بيت (٥) وكتب محمد عبد المطلب وعبد الله النديم وعبد الله البستاني وآخرون مسرحيات ، وفي سنة ١٩١٠ اقتبس شكري غانم من سيرة عنترة مسرحية ناجحة كتبها شعرا بالفرنسية ومثلت على (الاوديون) أحد أهم مسارح باريس ونالت نصا وتمثيلا اعجاب النقاد والجمهور(٦) ، وشهدت المدارس تمثيليات كثيرة ، تاريخية في أغلبها ، لمؤلفين معروفين ومجهولين : « ان تلك التجارب المسرحية بما فيها من ضعف وركاكة قد رسمت شيئاً من ملامح المسرحية الشعرية كما كتبها شوقي » (٧) .

ومما أضر بالبدايات الاولى للمسرحية العربية أن حاكم مصر لم يشجع أمير الشعراء على كتابة المسرحية الشعرية كما كان يفعل الحكام الأغريق القدماء (٨) ، فشوقي يكتب : « في سنة ١٨٩٣ أول محاولة في التأليف المسرحي ، وهي مسرحية علي بك الكبير التي ألفها وهو ما يزال في فرنسا وأرسلها مخطوطة الى السراي ولكن الظاهر أنها لم تلق من السراي ما أمل من ترحيب ، وهو أمر طبيعي فالسراي تفضل بالبداهة أن تتلقى منه قصائد في مدح الخديوي » (٩) ، ومع هذا فقد اكتفى الجناب العالي بأن « تفكه بقراءتها » (١٠) ، وهكذا تأخرت مسرحيات شوقي اكثر من ثلاثين سنة ، ولنا أن نفترض شيئاً مغايرا لو أن حاكم مصر رحب بمسرحية علي بك الكبير فتقدمت البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية مما يشكل أهمية كبرى في نهضتنا

---

(٥) عن هذه المسرحية وأعمال الرواد الأوائل ينظر : جون هايود ، الأدب العربي الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٠٠ ، لندن ١٩٧١ ، ص ٩١ وما بعدها .

(٦) نبيل ابو مراد : « عنتر زار باريس منذ ٧٠ عاما » ، مجلة المستقبل ، العدد ١٠٦ ، باريس ١٩٧٩ ، ص ٧٣ ، وينظر النص منشورا في اللوستراسيون تياترال ، العدد ١٦ ، باريس ١٩١٠ .

(٧) اطيمش ، ص ٥٩ .

(٨) تنظر : ص ٢٩ من هذا البحث .

(٩) مندور ، المسرح ، ص ٧٠ .

(١٠) عبد الرحمن صدقي : « حياة الشاعر من شعره » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٢٨ .

المسرحية ، فشوقي بالرغم من النقد الذي صاحب مسرحياته رائد للمسرحية الشعرية العربية ، ويبدو أنه ندم في أخريات حياته على ما فات فبـــدأ ينظم مسرحياته بسرعة حتى أنه كان يملي مقاطع اكثر من مسرحية في جلسة واحدة فافتقر الى الخبرة التي يمكن أن يهيئها له تطور اربعين عاماً من ١٨٩٣ الى ١٩٣٢ بالاستفادة من الأخطاء والابتعاد عن الغنائية والاحاطة بالفن المسرحي واتقان البناء الدرامي ، وهذا ما يفسر لنا ثبوت المستوى الفني في مسرحيات شوقي وكأنها مسرحية واحدة لا مسرحيات متعددة .

ويرى لنداو ما يخالف هذه الحقيقة ويقول : « في نهاية القرن الماضي كتب شوقي ، عندما كان في فرنسا ، تراجيديته الاولى (علي بك الكبير) وقد أرسل هذه المسرحيةالىالخديوي فراقت له وبيعت هذه المسرحية بسرعة . رغم ذلك ، فان المسرحية ليست معروفة جيدا بين قراء العربية ، بل ان شوقي نفسه لا يتعلق كثيرا بها ، وان كان يذكرها في مقدمة الطبعة الاولى من ديوانه ، وقد وافق شوقي على طبع هذه الدراما من جديد ، في مناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى الشرقية في القاهرة في مارس عام ١٩٣٢ ، وذلك بعد أن تألقت فاطمة رشدي بنجاح في عرض هذه المسرحية أمام المؤتمر » (١١) فالمسرحية لم تطبع في نهاية القرن التاسع عشر ولمتبع بسرعة ولم ترق للخديوي ... الخ .

وأول نقد يوجه الى شوقي أنه كتب مسرحياته بروح الشاعر الغنائي فنظم قصائد وقطعها حوارا تجريه شخوص مسرحياته وكأنها دمى متحركة : « ويرى القارىء المسودتين ٢ ، ٣ وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل بل يتكون من قطع ، وكأن شوقي يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ثم

(١١) لنداو ، ص ٢٢٠ .

توزع القطع بين المتحاورين . ويزاد عليها ويضاف من حين الى حين » (١٢) ، فالفرق بين الشعر الغنائي والدرامي لم يكن معروفا أيام شوقي ولم يوضحه النقاد في دراساتهم ولا التفت اليه أمير الشعراء من خلال اطلاعه على الآداب الأجنبية فجاءت مسرحياته كلها غنائية صرفاً ، « وكل من يقرأ هذه المسرحيات في غير تحيز يراها ، اذا استثنينا ملهاته ، ضعيفة من حيث التمثيل لأن شوقي كتبها بروح الشاعر الغنائي »(١٣) ، ولكن طريقة التمثيل التي سادت في النصف الأول من هذا القرن ، وما زالت بقاياها ، ترحب بالشعر الغنائي الذي ينسجم وحماسة الممثلين والقاءهم الجهوري الصاخب وميلهم الى الميلودراما واتخاذ التمثيل لونا من خطب موجهة الى الجمهور ونصائح وارشادات تتقمص القدرة على حل مشكلات العالم بسرعة ، « أما في التمثيل فقد غنى شوقي وأطرب وأثر في القلوب ، ولكنه لم يمثل شيئاً لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالا ، ولا يهجم عليه في آخر العمر ، وانما هو فن يحتاج الى الشباب ويحتاج الى الدرس ويحتاج الى القراءة الكثيرة ، وقد أضاع شوقي شبابه في القصر وقد أضاع شوقي نشاطه وحدة ذهنه قبل أن يفرغ للدرس وقد كان شوقي قليل القراءة فكان تمثيله صورا تنقصها الروح وان حببها الى الناس ما فيها من براعة في الغناء » (١٤) ، ولذا يقترح محمد منـــدور أن تلحن مسرحيات شوقي وتعرض في دور التمثيل كأوبرات(١٥) ، ولابد أن نذكر « أن الغنائية هي

---

(١٢) ،(١٣) شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ٦٤ ، ١٧٥ .

(١٤) طه حسين ، حافظ وشوقي ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ٢٢١ .

(١٥) مندور ، « مسرحيات شوقي » ، ص ١١٩ ، وينظر : علي الزبيدي « الشعر والمسرح » ، كتاب الشعر والفنون ، مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٥١ وما بعدها .

التهمة التي وجهت وما تزال توجه للشعر المسرحي لدى آداب كل الأمم » (١٦) .

ان الشعر في مسرحيات شوقي منفصل عن الدراما التي تبدو غرضا شعريا كالمديح والرثاء والهجاء ويبدو الشعر معها استعراضا خارجيا لها ، ولم يتخلص شعراء رومانسيون آخرون من أسر الغنائية ، وفي مقدمتهم وردزورث وكوليردج وكيتس وشلي وبيرون الذين « كتبوا مسرحيات سيئة بالشعر » (١٧) .

واستمد شوقي موضوعات مسرحياته من التاريخ بالتدرج الزمني . وقيام المسرحية على حدث تاريخي أو أسطورة ما أو عمل أدبي سابق أمر شائع في آداب الامم(١٨) ، « ولعل انصراف كثير من الشعراء العرب الى التاريخ يستقون منه مادتهم وأشخاصهم هو ان التاريخ يساعدهم في تقديم أمثلة درامية وأحداث جاهزة يمكن صوغها في شكل مسرحي ، فهو - اذن - عامل مساعد للشاعر يستعين به في رسم أحداث مسرحيته ، ذلك أن أغلب شعرائنا ما زال يفتقد المهارة الدرامية التي تجعله يلتفت الى الحياة الحاضرة ليخلق منها موضوعه » (١٩) ، ولم تكن لشوقي رؤية معاصرة خاصة ازاء الاحداث التاريخية أو قدرة تصعيد الصراع الذي تضمنه الحدث التاريخي وتطويره ، وليس له فضل كبير في نقل التاريخ واعادته نظما ، بكثير من جزئياته ، فالفرق بعيد بين المؤرخ والفنان ، ولأرسطو قول مشهور في الشعر والتاريخ : « ان

---

(١٦) عبد الستار جواد ، فن المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٨٤ ، وينظر : محمد غنيمي هلال ، النقد المسرحي ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٥٦ وما بعدها .

(١٧) بينتلي ، المسرح الحديث ، ص ١٤٥ ، وينظر : عبد الستار جواد ، ص ٨٧ .

(١٨) تنظر : ص ٢٨ وما بعدها من هذا البحث .

(١٩) اطيمش ، ص ٦٩ .

الشعر أسمى من التاريخ منزلة فلسفية وأخطر منه مضمونا وذلك لأن أقوال الشعر أقرب في طبيعتها الى الأحكام الكلية وأقوال التاريخ تجيء عن احداث جزئية فردية » (٢٠) ، فالتاريخ مقيد والفن مطلق وحين يتناول الشاعر الاحداث التاريخية في قصيدة أو مسرحية يتحتم عليه أن يفك عنها اسار الزمان والمكان لتصبح من خلال رؤيته الخاصة جزءاً من تراث عام يصح في أي زمان أو مكان ، « فعمل المؤرخ هو تسجيل الجزئيات ، أما عمل الشاعر فهو تمثيل الكليات أو بعبارة أخرى ان المؤرخ يدون الحوادث التي وقعت فعلا ، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التي يحتمل وقوعها . والمؤرخ يسجل الحوادث التي وقعت بترتيب وقوعها ، أما الشاعر فلا يكفيه ترتيب الوقوع فحسب ، بل ان أهم ما يعنيه هو ترتب كل فعل على سابقه وكون الفعل اللاحق نتيجة حتمية أو محتملة للفعل السابق ، فقد تصاغ أقوال هيرودتس في أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أو لم توزن » (٢١) .

وبقراءة قصة حياة قيس بن الملوح في الأغاني أو أي مصدر آخر ومقارنتها بمسرحية شوقي لا نجد حضورا قويا لصاحب المسرحية ولا رؤية خاصة ولا موقفاً معيناً ولا خلقاً جديداً لشخصية هذا الشاعر الاسطورة (٢٢)، ويمكننا أن نورد لشوقي أعذارا كثيرة فهو رائد ومبتدىء ، وموروثه المسرحي لا يعتد به وشغل ردحاً من الزمن بالمديح والرثاء : « ونشأ بلاطيا وظلت البلاطية جزءاً من شخصيته ونفسه مهما تختلف به شئون الحياة »(٢٣) ،

(٢٠) كتاب أرسطو ، مقدمة زكي نجيب محمود ، ص ز .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٣ ، ٤ ، ٦٤ ، وعن المسرحية والتاريخ تنظر : مقدمة دريني خشبة لمسرحية اليكترا ، تأليف جان جيرودو ، ت محمد غلاب ، القاهرة بلا تاريخ .

(٢٢) يقول لنداو ان البروفسور آربري ترجم مسرحية مجنون ليلى الى الانجليزية عام ١٩٣٣ « وذلك باذن من المؤلف نفسه » ص ٢٢٢ . وشوقي توفي سنة ١٩٣٢ ولا ندري ان كان قد اعطى ذلك الاذن قبل وفاته !؟

(٢٣) علي جواد الطاهر « اللوحة في الشوقيات » ، مهرجان شوقي ، ص ٥٧ .

وعاش في حقبة لا يمكن أن تشفع له كثيرا بثقافتها وحضارتها ، ولم يستفد استفادة كبيرة من رحلاته واطلاعه على الأدب الغربي ، وان لم يعدم من يسميه شكسبير العرب(٢٤) ، أو يقرن مسرحية مصرع كليوباترا بدرايدن(٢٥) ، ويخطىء من يظن أن فن شوقي يجمع بين « آثار دراسته العربية وشعره الذي مارسه مع آثار دراسته الغربية الفرنسية لا سيما مسرح راسين وكورني وموليير ... وظهرت آثار دراسته الغربية المباشرة وغير المباشرة للمسرح الانجليزي لا سيما مسرح شكسبير اذ حذا حذوه في كتابة سلسلة من المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومي فشكسبير قد كتب هنري الرابع والخامس وانطوني وكليوباترا ويوليوس قيصر وعطيل » (٢٦) ، فلا نجد في مسرحيات شوقي أثرا من هذه الآثار : ولم يحذ شوقي حذو شكسبير في كتابة المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومي ، وليست انطوني وكليوباترا ولا يوليوس قيصر ولا عطيل ولا غيرها من تاريخ شكسبير القومي ، ويبقى شوقي ، بالرغم من ذلك ، رائداً دعا الى ضرورة تناول الشعراء لأنواع شعرية اخرى الى جانب الغنائية : « ان الشاعر يجد رسالته في الرواية المسرحية أوسع مدى ، وأبقى حياة ، وأعظم نفعا ، لأن الروايات التمثيلية هي الدنيا مصغرة على المسرح » (٢٧) ، وبهذا الرأي وحده سبق شوقي عصره فالدراما عنده ، بتناقضها وصراعها وأحداثها النامية وشخوصها المتعددة وتعبيرها عن الحياة وارتباطها بزمان ومكان ، أوسع أفقا من الشعر الغنائي ذي الصوت الواحد ،

---

(٢٤) صفاء خلوصي ، ينظر : مصطفى بدوي ، مقدمة نقدية في الشعر العربي الحديث ، كيمبرج ١٩٧٥ ، ص ٢٩ .

(٢٥) جون هايود ، ص ٩١ ، وينظر : علي الراعي ، مسرحيات ومسرحيون ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥١ وما بعدها .

(٢٦) محمود حامد شوكت ، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٢٩٩ .

(٢٧) عن الشاعر : ينظر : طاهر الطناحي « ذكريات عن شوقي » ، مهرجان شوقي ، ص ١٨٩ .

وللشاعر رسالة يمكن أن تحتويها الدراما بمدى أوسع من القصيدة الغنائية المقيدة .

وارتفع شأن الأدب المسرحي أيام شوقي ولم يعرض عنه الناس بترفع وازدراء : « ومسرحيات شوقي حدث فريد في تاريخ أدبنا العربي المعاصر ... وبدء قوي لخلق أدب تمثيلي ... فكتابة أمير الشعراء للمسرح كانت من العوامل الحاسمة في القضاء على نظرة الريبة والشك التي تنظر بها الطبقات المحافظة الى فن التمثيل الذي وفد الينا من أوربا ، وظل المحافظون وهم غالبية الأمة ينظرون اليه بنفور واحتقار ، خلال عشرات السنين التي كان الصراع ما يزال ناشبا فيها بين المحافظين التقليديين والمجددين الداعين الى الأخذ عن الغرب » (٢٨) ، « ومنذ اعوام غير كثيرة كان الجمهور في الاقطار العربية ينظر الى العاملين في المسرح نظرة احتقار وامتهان وينزل الممثل العربي ، منزلة الحاوي ومرقص القردة والطبال وعازف المزمار ، وفي المحاكم الشرعية لم تكن تقبل شهادة الممثل لأنه من أهل الفسوق » (٢٩) ، ولكن مسرحيات شوقي ، بما لصاحبها من مكانة وشهرة ، أسهمت في القضاء على تقاليد بالية أحاطت بالأدب التمثيلي طوال قرون عديدة .

ولم يستفد من ريادة شوقي واخطائه من اقتفوا خطـــواته في كتابة المسرحية الشعرية ، وفي مقدمتهم عزيز أباظة ، ويعد الاسترسال وهو صفة غنائية ، من أبرز عيوب الحوار في شعرنا المسرحي عند شوقي وأباظة وغيرهما : « انهم وريثو أجيال طويلة من الشعراء الغنائيين أو بكلمة أدق انهم وريثو الشعر الغنائي القديم كله ، فكان هذا سببا من أسباب بقاء المسرحية الشعرية على أيديهم غنائية في الغالب ولم تخط نحو طريق المسرحية الجاد الا خطوات بسيطة كثيرة التعثر قليلة الجدوى » (٣٠) ، « ولانشـــدادهم الى الماضي

(٢٨) مندور « مسرحيات شوقي » ، ص ١١١ ، وينظر جون هايود ص ٩١ ، ٩٢ .
(٢٩) طليمات ، ص ٨٧ .
(٣٠) أطيمش ، ص ٢١٦ ، وينظر : لويس عوض ، دراســات عربية وغربية ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٩٩ وما بعدها .

والارتكاز الجديد الذي جاءوا به على التراث الشعري القديم وعلى ارتباط الجماهير العربية وذوقها ووسائل تلقيها الشعر بأساليب هذا التراث » (٣١) ، ومما يثير الدهشة أن هذين الشـاعرين ورهطهما لم ينتبهوا للفرق بين القصيدة والمسرحية الشعرية ، وكأن الشعر واحد في أنواعه المتباينة ، وحتى الصراع الذي تتضمنه الاحداث التاريخية التي يستمدون منها موضوعات مسرحياتهم يضيع في اندفاع الشعر الغنائي ويصبح غرضا شعريا اعتياديا • ففي مجنون ليلى كان على شوقي أن يستغل الصراع الذي عانت منه ليلى في قبول قيس زوجاً وحبيباً ، بعد أن تدخل الأمير أبو عوف ، وتقاليد القبيلة التي لا ترتضي هذا الزواج بعد أن تغزل قيس بها في قصائده التي ذاعت بين الناس • ولو بدأ شوقي مسرحيته بهذا الصراع وتطويره واتخاذ وجود الأمير مبعث تحول لدى ليلى في التمرد على الأعراف السائدة والكشف عن الجوانب النفسية التي تتنازع ليلى بين حبها العظيم وولائها للقبيلة لاستطاع أن يقيم بناء مسرحياً نامياً الا انه أضاع هذه الفرصة الرائعة الواضحة التي أتاحتها له اسطورة العاشقين •

وتكشف هذه الأبيات عن الطريقة التي عالج بها شوقي موقفا من أصعب وأعقد ما يمكن أن تتعرض له أمرأة في حياتها :

المهدي :

دمُ الودّ والقربى وان كان ظـالماً
عـزيزٌ علينـا أن نـراهُ يسـيلُ

وإني لانسـانٌ واني لـوالدٌ
ولي مذهبٌ في الوالدين جميـلُ

---

(٣١) الزبيدي ، ص ٤٩ •

ابن عوف :

فهــل لي أبا ليــلى بنــاديكَ وقفــةٌ
فان الذي قــد جئتُ فيــه جليــلُ

وما أنا مرءُ الســوءِ أو رجلُ الأذى
ولكنْ ســفيرٌ خيِّرٌ ورســولُ

المهدي (يشير الى الخيمة) :

هنــا مجلسٌ نأوي اليــه لعــلني
أقــولُ صــواباً أو عســاك تقــولُ

وثمَّ ترى ليــلى وتســمعُ قولَهــا
وليلى لهــا رأيٌ يُســاقُ جميــلُ

فســلها عسى أن نهتــدي ما جوابهــا
إبـاء ورد أو رضىً وقبــولُ

(يدخلان وينادي المهدي ابنته ليلى) :

هــو الضــيفُ يا ليــلَ هاتي الرطبْ
وهــاتي الشــواءَ وهــاتي الحلَبْ

وهــاتي مــن الشــهدِ مــا يشتهى
ومن ســمنةِ الحي مــا يُطّلَبْ

فمــا هو ضــيفٌ ككــل الضــيوفِ
ولكنْ أمــيرٌ كــريمُ الحســبْ

ليلى (وراء الحجاب) :

أبي ألفُ لبيكَ

ابن عوف :

لا بل قفي

فما بي ظماءٌ ولا بي سَغَبْ

وأعلمُ أن القِرى دينكمْ

وأن أباكِ جوادُ العربْ

ولكن طعاميَ

المهدي : ماذا اقترحْ

ابن عوف : طعامُ الرسولِ بلوغُ الأربْ

المهدي :

اذن قفي ليلى اقربي

تقدّمي ورحبي

ابن عوف :

أهلاً بليلى بالجمالِ

بالحجى بالأدبِ

عشتِ وقيساً فلقد

نوهتما بالعربِ

ليلى (بين الخجل والغضب) :

أتقرنُ قيساً بنا يا أميرُ

ابن عوف :

ولمْ لا وقد جئتُ من أجلهِ

ليلى (في استحياء) :

أجلْ يا أميرُ عرفتُ الهوى

ابن عوف :

فهلّا عطفتِ على أهلهِ

(يلتفت الى المهدي)

أبا العامريةِ قلبُ الفتاة

يقول وينطقُ عن نبلهِ

فأصغِ له وترَفّقْ بهِ

ولا يسعَ ظلمُكَ في قتلهِ

المهدي :

أأظلمُ ليلى ؟ معاذَ الحنان

متى جارَ شيخٌ على طفلهِ

هو الحكمُ يا ليلَ ما تحكمين

خذي في الخطابِ وفي فصلهِ

ليلى :

أقيساً تريدُ ؟

ابن عوف :

نعم

ليلى :

إنه

مُنى القلبِ أو منتهى شغلهِ

ولكنْ أرضى حجابي يُزالُ
وتمشي الظنونُ على سدلهِ
ويمشي أبي فيغضُ الجبين
وينظرُ في الأرضِ من ذلهِ
يداري لأجلي فضولَ الشيوخ
ويقتلني الغمُ من أجلهِ
فخذْ قيسَ يا سيدي في حماك
وألقِ الأمانَ على رحلهِ
ولا يفتكرْ ساعةً في الزواج
ولو كان مروانُ من رسلهِ

وبهذه الأبيات يتحول الصراع الى قضية باردة والى موقف محدد ورد جاهز تقدمه ليلى وكأنها تعرض لمسألة يومية عابرة .

وبدا خالد الشواف في العراق متأثراً بشوقي في كتابة المسرحيات الشعرية المستمدة من التاريخ بالتدرج المرحلي ، الا انه حاول أن يكون له تناول خاص للحدث التاريخي وأن يصل الى اسلوب متميز في ذلك : « إنني لم أتوخ من كتابة مسرحية شمسو أن أقدم تاريخاً شعرياً لحوادث وقعت في بابل وانما قدمت فكرة اصطنعت لها جوا بابليا وصورة في اطار بابلي » (٣٢) ، ولكنه لم يكمل الرحلة بعد شمسو والاسوار والزيتونة ، وحاول كثيرون أن يقلدوا شوقي ، وظل لسنوات طويلة رائدا ومثالا لمسرحي أثقل ما كتب بأعباء الشعر الغنائي ، وتبقى لمسرحياته أهمية تاريخية تفوق كثيرا ما قدمه من مستوى فني في قصائد كثيرة .

---

(٣٢) خالد الشواف ، شمسو ، بيروت ١٩٥٢ ، ص ٦ ، وينظر اطيمش : الفصل الخاص بالشواف ، ص ١٦٤ وما بعدها .

ومع شوقي أو قبله أو بتأثير منه كتب كثيرون قصصا شعرية . فخليل مطران يكثر من القصائد المطولة ولكن بنفس غنائي واحد ، ويكتب القصة الشعرية . وله قصيدة ذات فصل أول وفصل ثان بعنوان (حكاية عاشقين) يستغرق الفصل الاول ثلاثا وعشرين صفحة (٣٣) ، ويترجم مسرحيات ، وتتوالى القصة الشعرية في دواوين الزهاوي والرصافي وغيرهما ممن عاصروا أمير الشعراء أو ظهروا بعده . ثم تتابع ترجمة نصوص روائية ومسرحية ، ويمكن ، بشيء من التجاوز ، أن نعد علي أحمد باكثير حصيلة ثقافة عصر شوقي وتوطئة القرن التاسع عشر للأدب المسرحي . فقد أدرك من قراءاته ومن محاولات شوقي أن المنحى الغنائي في النظم لا يصلح للمسرح : « لما ترجمت روميو وجولييت لشكسبير الى الشعر العربي ... استعملت النظم المرسل المنطلق ... اذ اهتديت بعد التفكير الى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير الى العربية . وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك ... الخ . أما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف أو الطويل ... الخ ، فغير صالحة لهذه الطريقة ، فكان أن استعملت البحور الصالحة كلها في ترجمة روميو وجولييت ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك فالتزمته في هذه المسرحية . والبيت الواحد هنا يتألف غالبا من ست تفعيلات وقد ينقص عنها ولا يزيد عليها الا في النادر . كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف وانما الوحدة هي الجملة التامة المعنى فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء الا عند نهايتها وهذا هو معنى المنطلق هنا.أمامعنى المرسل فواضح اي انه مرسل من القافية »(٣٤)، وهكذا قال بدر شاكر السياب إن باكثير : « أول من كتب على طريقة الشعر

---

(٣٣) خليل مطران ، ديوان الخليل ، ج ١ ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٩٢ .
(٣٤) علي أحمد باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٢ ، ١٣ .

الحر في ترجمته لروميو وجولييت »(٣٥). ولو كان باكثير شاعرا مبدعا لأصبح رائدا حقيقيا للمسرحية الشعرية والشعر الحر ايضا . ولكن آراءه الجديدة لم يدعمها شعر عال فتشيع بشهرة صاحبها وترسخ ريادته في النظريه والتطبيق ، وإن كان قد فضل النثر على الشعر فيما بعد : « ان تجاربي جعلتني بعد ذلك اقطع بأن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولاسيما اذا أريد بهـا أن تكون واقعيه . وأن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية الغنائيه التي يراد بها أن تلحن وتغنى » (٣٦) ، ويذكـرنا هذا الرأي بمـا ذهب اليه ابسن من قبل (٣٧) .

وأباح عباس محمود العقادللشاعرالغنائي أو الدرامي الا يلتزم بقافية واحدة منذ سنة ١٩٠٨ (٣٨) ، وإن عاد فتنكر فيما بعد لآرائه في التجديد ، ونظم عبد الرحمن شكري قصائد لم تلتزم القافيه في ديوانه الذي نشر سنة ١٩٠٩ (٣٩) . وكتب الزهاوي قبل عام ١٩٢٤ قصيدة بلا قافية اسماها الشعر المرسل (٤٠) . وعرض محمد فريد أبو حديد لترجمتي مقطع من عطيل احداهما نثر والأخرى شعر مرسل : « وقد حاولت أن اعرف رأي الاصدقاء في أوقع الترجمتين في نفوسهم : أهي الترجمة الاولى ام الثانية ، وكان رأي الكثرة انه الشعر المرسل ، على ان بعضهم استدرك فقال : إن الذي يقرأ السطر الواحد من الشعر المرسل ثم يقف في آخره ينتظر ما اعتاد انتظاره من انتهاء المعنى

---

(٣٥) بدر شاكر السياب ، مجلة الآداب ، العدد ٦ ، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٦٩ . ولا أظن السياب ، في هذا الرأي ، يود أن يؤكد حقيقة ولكنه أراد أن يبعد الريادة عن نازك الملائكة .

(٣٦) على أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٢ .

(٣٧) تنظر : ص ٢٣ وما بعدها من هذا البحث .

(٣٨) محمد يوسف نجم ، الأدب العربي في آثار الدارسين ، بيروت ١٩٦١ ، ص ٣٢١ .

(٣٩) ينظر : ماهر حسن فهمي ، تطور الشعر العربي في مصر ، القاهرة ١٩٥٨ ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

(٤٠) جميل صدقي الزهاوي ، ديوان الزهاوي ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٣١ ،

يشعر بالمضاضة ويقبح في عينه ذلك الاسلوب ، ولكنه اذا قرأ ذلك الشعر المرسل على سجيته فلم يقف الا حيث يقف به المعنى وجده قولا سائغا لا قبح فيه » (٤١) .

ونظم شعراء المهاجر قصائد متنوعة القوافي ، ومنهم جبران وابو ماضي ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة الذي دعا منذ سنة ١٩١٧ الى الفن الدرامي وقد رآه مهملا في أدبنا : « ان شعبنا لم ير بعد نفسه على المسرح » (٤٢) ، وقضية التحرر من القافية أو بعض قيودها تمتد الى العصر العباسي والشعر الاندلسي (٤٣) ، وهناك محاولات كثيرة ، قديمة وحديثه ، لابتداع أساليب جديدة في النظم .

ان الشعر التقليدي ، بشطريه وتفعيلاته المتساوية وقافيته الموحدة ، لا يصلح في كثير من الاحيان للبناء الدرامي الذي يصعب أن نقسم الحوار فيه على صدر وعجز ونجريه بقافية واحدة ووزن لا يتغير بالرغم من تفاوت مستوى شخوص المسرحية وثقافتهم ومواقفهم ونمو الحدث والصراع « ومعروف أن الشعر التقليدي المعتمد على وحدة البيت أبعد من ان يصلح وسيلة لكتابة الدراما ، فهو وحدات مستقلة تحتوي ذاتها ، تتوالى كحلقات السلسلة ، ولا تتفاعل بالضرورة تفاعلا عضويا كما تطلب الدراما الحقة » (٤٤) .

وبتأثير الترجمة ، وحركات التجديد قديما وحديثا ومقارنة مسرحيات شوقي وغيره بالمسرحيات العالمية والدعوة الى ايجاد طرق في التعبير غير مألوفة ، بدأ شعراء يبحثون عن اساليب حتمتها التحولات الاجتماعية والاحداث

---

(٤١) محمد فريد ابو حديد ، مجلة الرسالة ، العدد ١٢ ، القاهرة ١٩٣٣ ، ص٨ .

(٤٢) ميخائيل نعيمة ، الآباء والبنون ، مقدمة ، نيويورك ١٩١٧ ، ص ٦ ، واعاد نشر المقدمة في الغربال ، القاهرة ١٩٢٣ ص ٣٠ وما بعدها .

(٤٣) ينظر للمؤلف : الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، بيروت ١٩٧٠ . ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٤٤) علي الراعي ، مسرحيات ومسرحيون ، ص ٢٦٥ .

السياسية والتطلع الى بداية حضارية جديدة . فما عادت الأساليب المألوفة تستوعب وجدان الانسان المعاصر ولا اللعبة الغنائية التقليدية تفوت على القاريء المحدث الا اذا أتى بها شاعر ذو موهبة عالية ، وبدأ التجريب والبحث عن علاقات جديدة بين الالفاظ للوصول الى جملة شعرية متميزة : « وحاسة الشاعر تهديه دائما الى الموقف الدرامي ، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة ، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار وحوار داخلي وسرد وما الى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في اطار موضوعي حسي وملموس » (٤٥) ، وكان ان اهتدى شعراء من العراق الى طريقة في النظم جديدة هي خلاصة لحركات التجديد ، قديما وحديثا ، فكانت ثورة في الشكل والمضمون ، بالغاء نظام الشطرين وتنويع القوافي وعدم الالتزام بعدد معين من التفعيلات ، واتسعت المضامين الشعرية وزالت الاغراض الفردية واستطاع الاسلوب الجديد، بأمثلته الجيدة ، أن يرفع من شأن الغنائية ويقرنها بحدث أو قضية أو موقف ويسقط عنها شيئا من انسيابها ، وظهرت القصائد المطولة والمركبة والحواريات والقصائد ذات الأصوات المتعددة بعد أن سادت قصيدة الصفحة الواحدة بنفثتها الشعورية الواحدة المحدودة ، ودعا شعراء ونقاد الى الوحدة العضوية المتنامية المتماسكة في النص الأدبي : « الشعر الحديث مركب وليس خليطا ، انه عمل أدبي متلاحم موحد ، والوحدة فيه ليست وحدة البيت بل وحدة الموضوع للقصيدة كلها ، انها وحدة ديناميكية في التكوين والنسيج بحيث لا تفهم القصيدة الا اذا قرئت كلها . ان العمل الأدبي في الشعر الحديث كالبناء او كالقطعة الزيتية ليس لأجزائها معنى الا اذا نظرت ككل او كما يقول أصحاب نظرية الجشتالت : نظرة موحدة جامعة وحين تؤخذ أجزاء هذه المقطوعة أو تلك على انفراد ويسعى القاريء أن يجزىء المقطوعة فيجد في كل سطر من سطورها

---

(٤٥) عز الدين اسماعيل ، ص ٢٨٢ .

معنى ـ كما يفعل عادة مع الشعر القديم ـ فانه بذلك يفقد المقطوعة جوهرها ومعناها • إن أي خط في الصورة الزيتية وخصوصاً الحديثة ـ ليس له معنى الا بقدر ارتباطه باللوحة كلها » (٤٦) •

وجمعت قصائد للسياب بين الغناء والنزعة الدرامية واختطت ومثيلاتها طريقا شعريا جديدا ، واستطاع السياب بسهولة أن يقف من اندفاع الغنائية السائبة وأن يسدها بزخم جديد يقيها الانحسار والاندثار بعد أن تعثرت في رحاب الرومانسيين الجدد ما بين الحربين ولم تنفعها القصة الشعرية لدى مطران أو الزهاوي واضرابهما ولا مغريات اجواء براقة احتوتها قصائد علي محمود طه المهندس او ابراهيم ناجي او حتى شعراء المهاجر وارتبطت الغنائية في شعر السياب بمضمون متحرك وحدث ذي فروع متشابكة ، ونما السياب بالقدر الذي استطاع فيه أن ينسي غنائيته في قصائده المطولة وأن يكبح من جماحها ويحد من انبساطها وكاد يتجاوزها الى حدود أبعد في تطوير الغنائية ـ الدرامية الا انه أثبت أن لغة الشعر العربي قادرة على استيعاب الاتجاه الدرامي وتطويعه في القصيدة الغنائية ـ الدرامية بارتباط جديد بين الشكل والمضمون واختيار دقيق ، في بعض القصائد ، لعلاقات غير مألوفة بين الألفاظ وصولا الى الاسلوب الدرامي ، واستطاع السياب أن يحقق شيئا من هذا وذاك في المومس العمياء وحفار القبور والأسلحة والأطفال وقصائد اخرى ، فأصبح الشعر لا يقتصر على الأغراض الشائعة المألوفة أو أن التقليد السائد بأن للشعر موضوعات معينة زال ، واتسعت القصيدة الى أبعد ما يمكن أن يصل اليه الفكر أو تحتويه الرؤية ، فالشعر لا يقدم التجربة الانسانية في خلاصة مكثفة ، تلك مهمة المثل السائر ، والشاعر المحدث عني بالتجربة نفسها وتفصيلاتها وتكوينها وتطور الحدث فيها ، وحين نشر السياب قصيدة حفار القبور أدهش القارىء بهذا النمط الجديد أو التصوير الشعري غير المألوف :

(٤٦) حسام الآلوسي ، مجلة الكلمة ، العدد ٦ ، النجف ١٩٦٧ ، ص ٣٢ ، ٣٣ •

وفي البداية تعرض القصيدة مشهد مدرج واسع من قبور لا تنتهي تهب عليها أسراب من الطير ، جو كئيب يملؤه النعيب وطلل بعيد يتثاءب وليل يحدق من بابه الاعمى :

وكأن بعضَ الساحراتْ
مدّتْ أصابعَها العجافَ الشاحباتِ الى السماءْ
تومي الى سربٍ من الغربانِ تلويه الرياحْ
في آخرِ الأفقِ المضاءْ
حتى تعالى ثم فاضَ على مراقيه الفساحْ
فكأن ديدانَ القبورْ
فارت لتلتهمَ الفضاءَ وتشربَ الضوءَ الغريقْ
وكأنما أَزِفَ النشورْ
فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثونَ على الطريقْ

ويتلاشى الظلام ويبدو ظل حفار القبور ، ويرسم الشاعر صورة له مليئة بالتفصيلات الدقيقة ويجابهنا بمشكلته القائمة :

هو ذا المساءْ
يدنو وأشباحُ النجوم تكادُ تبدو والطريقْ
خالٍ فلا نعشٌ يلوحُ على مداهُ ولا عويلْ
الا النعيبْ
وتنهدّ الريحِ الطويلْ
ويضع الحل لتلك المشكلة بكلمات يرددها حفار القبور :
يا ربّ ما دام الفناءْ
هو غايةُ الاحياءِ فأمرْ يهلكوا هذا المساءْ
سأموتُ من ظمأٍ وجوعْ

ان لم يمتْ هذا المساءَ الى غدٍ بعضُ الأنامْ
فابعثْ به قبلَ الظلامْ

ولم يمت أحد . وأيام طوال مضت ، ولم يحصل الحفار على أجر يقيه الجوع . وليس بالطعام وحده يعيش هذا الحفار فهو يرى الأرض تحظى من أجساد الحسان أكثر مما تتمناه اوجاعه وأوهامه ولها وليس له ما يشتهيه ، وتتصاعد أزمة الحفار وتتعقد فهو للموت نذر حياته ولا يبدو أن احدا يريد أن يموت فلتقم الحروب ، اذن ، وليكثر الاموات :

ما زلتُ أسمعُ بالحروب فأين أين هي الحروبْ
اين السنابكُ والقذائفُ والضحايا في الدروبْ
لأظل ادفنها وادفنها فلا تسعُ الصحارى
فأدسّ في قِمَمِ التلالِ عظامهنّ وفي الكهوفْ
فكأن قعقعةَ المنازلِ في اللظى نقرُ الدفوفْ
أو وقعُ أقدامِ العذارى
يرقصن حولي لاعباتٍ بالصنوج وبالسيوفْ

وهكذا تتداخل في ذهن الحفار صورة حرب وقتلى وقبور وعذارى راقصات ، ويتحد الحب والموت باقتران غريب فاذا ازداد الموتى استطاع الحفار أن يستبيح ما يشاء من النساء ، وتلك منة لم يقدمها للحفار أحد منذ وقت طويل فتضطرب في ذهنه أفكار وأخيلة ثم يجد لنفسه تبريرا فهو بعد لم يبلغ مستوى الغزاة المتحضرين الذين استباحوا الأطفال والنساء والشيوخ : « والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور » ، وبعد انثيال صور وتداعي معان متدافعة متزاحمة يبدو من بعيد موكب وجنازة . وتنتهي الطقوس فينسل الحفار بالاجور فرحا الى المدينة التي تخفق مصابيحها في اكتئاب وهو يحلم بالنساء والخمور .

حتى اذا انتهى الفصل الأول كشف الثاني عن نوافذ حانة عبر الطريق يملؤها الدخان وتخنقها رائحة الخمور والحفار يشد على زجاجته ويرنو الى الدرب ويدرك انه لم يقتحم المدينة كالغزاة فليس هناك مال كاف يحقق ما يريد وتتلاحق الصور ثانية وتنحصر في مخدع بغي ويودي به خياله الى امرأة يعتصرها حتى تتلاشى فيه فيهمدان جثتين ، ويظل الموت يقترن بالمرأة ابداً !

ويبدأ الفصل الثالث في الطريق والليل في أواخره ويسير الحفار حتى يتوقف عند بيت فتهوي يداه على الباب العتيق ، ويطل وجه حزين ، ويجهش الباب بالعويل ، وترحب انثى بالضيف الجديد وينتهي الفصل السريع بظل يربط البغي بالحفار :

وتقول انثى في اكتئابْ :
ضيفٌ جديدٌ ، ثم تفركُ مقلتيها في فتورْ
ويظلُّ يزحفُ كالكسوف يحجّبُ الألقَ الضئيلْ
عن وجهها ظلٌّ يقيّدُها بحفارِ القبورْ

ثم يبدأ الفصل الرابع ويود الحفار لو تحكم السماء بسوته : « فات الأوان فخط لحدك واثو فيه الى النشور » وتقتحمه صورة المدينة بحاناتها ومباغيها ويعود ذهنه يحوم حول تلك الانثى التي لا يستطيع الوصول اليها دون ميت ومال :

بابٌ تفتّحَ في الظلامِ وضحكةٌ وشذىً ثقيلْ
ويدانِ تجتذبانِ أغطيةَ السريرِ وترخيان
احدى الستائرِ ...

ثم تنطفئانِ في الضوءِ الضئيلْ

وفجأة يرى نعشاً : « فيصيح من فرح سألقاها .... » ويحمل فانوسه الصدىء ويقبل على الموكب المملق بسرور ويدفن الميتة التي يحلم بلقياها ويستعيد نقوده التي قدمها أمس اليها ، ثم يسرع الى المدينة ليهيىء نفسه في الحانة للقاء

المرأة التي دفنها قبل دقائق دون أن يدري . ويوضىء السياب في هذه القصيدة وفي المطولات الأخرى لعالم جديد في الشعر تمتزج فيه الغنائية بالدراما (٤٧) .

وكانت مغامرة حقا بعد ظهور الاسلوب الجديد أن يكتب شاعر مسرحية ومضت سنوات حتى أدرك الشعراء ملاءمة هذا الاسلوب للأداء المسرحي شعراً . بالرغم من توطئة باكثير الاولى وحركة تجديد الشعر في العراق . فأصدر عبد الرحمن الشرقاوي عام ١٩٦٢ مسرحية مأساة جميلة ، وكان « من أوائل المسرحيين الذين تصدوا للحديث عن الواقع العربي المعاصر في سبيل كشفه وتطويره ، بعد ما رأينا انكباب الشعراء على استقاء مادتهم من التاريخ لتكون عونا لهم في تقديم المادة الدرامية » (٤٨) ، واقتران موضوعات الأدب المسرحي العالمي بالواقع معروف ، ولم يتخذ يوربيدس قبل ٢٤٠٠ سنة شخوصه جميعا من الآلهة والملوك أو أنصافهم ولكنه استعان بالشخصيات البسيطة وزوج بطلة من فلاح (٤٩) ، وكتب الشرقاوي ايضا مسرحية الفتى مهران : « ولعل مأساة جميلة من الناحية الدرامية ، ومن ناحية التعبير الشعري الدرامي لا تعد نجاحا كبيرا لهذه التجربة ، ولكنها بداية رائعة بغير شك ، اكتشف فيها عبد الرحمن الشرقاوي الطريق ولكنه لم يضع يده على اسلوب السير ... على انه في الفتى مهران يضع يده بحق على اسلوب التعبير في الدراما الشعرية ، بالرغم من بقايا الثرثرة النثرية في بعض تعبيرات هذه الدراما ، وبالرغم من التشتت الذي يكاد يذهب أحيانا لا بتركيزها الدرامي فحسب بل بتوترها الشعري كذلك » (٥٠) ، وللشرقاوي مسرحيات تاريخية تتناول

---

(٤٧) تجد قصيدة حفار القبور والمطولات في ديوان بدر شاكر السياب ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٥٠٩ وما بعدها . وقد ضمها ديوان انشودة المطر ، بيروت ١٩٦٠ ونشرت من قبل منفصلة ، والمنحى الدرامي أوضح في المومس العمياء .

(٤٨) أطيمش ، ص ٢٢٣ ، وينظر : رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٣٤٧ وما بعدها .

(٤٩) ينظر : عطية عامر ، ص ٣٩ ، ٦٤ .

(٥٠) العالم ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

مقتل الحسين ولمحمدعلي الخفاجي مسرحية بعنوان : ثانية يجيء الحسين(٥١) ، وهي من المسرحيات الشعرية القليلة الجيدة التي صدرت في العراق بعد مسرحيات خالد الشواف • ونشرت في نهاية السبعينات مسرحية شموكين لمعد الجبوري (٥٢) ، وهي تنبىء بقدرة واعدة ، ونخشى على اي شاعر مسرحي أن تصيبه عدوى الآخرين فينفد صبره في محاولة او محاولتين •

وبحدود بدايات القرن التاسع عشر ومسرحيات شوقي ، وما قدمه شعراء القرن العشرين من محاولات درامية ، تعد مسرحيات صلاح عبد الصبور امتدادا لهذا التراث المضطرب وتأثرا بالنزعات الدرامية الغربية ، قديما وحديثا •

وكتب عبد الصبور مسرحيات وانبرى نقاد يؤكدون أنها لا تمت الى الفن الدرامي بصلة ، وظهر لدينا منظرون مسرحيون ازاء كل عمل مسرحي ، ناجح أو فاشل ، يحاولون وأد المحاولات الأولى مدعين الحفاظ على الأصول الفنية المسرحية العالمية التي لم نعهدها ، بعد ، نصا ونجد معرفتنا بها واسعة نقدا • وتنحسر امام افتعال حرصنا على المصطلح ، رغم الاضطراب السائد حوله في دراستنا ، نصوص أدبية جيدة : « ••• يقدم صلاح عبد الصبور محاولة جديدة وجادة في تعبيد الطريق نحو المسرح الشعري الحديث عبر خطوة ضرورية ، هي القصيدة الطويلة ، فنحن نظلم عبد الصبور والمسرح الشعري اذا اعتبرنا مأساة الحلاج مسرحية شعرية ، ونحن نحيي عبد الصبور والشعر معاً ، اذ اعتبرناها قصيدة طويلة وفق المفهوم الحديث »(٥٣) ، وان صح مثل هذا الرأي في مسرحية (الاميرة تنتظر) لاحتوائها مقاطع ومواقف مختصرة

---

(٥١) محمد علي الخفاجي ، ثانية يجيىء الحسين ، النجف ١٩٧٢ ، وتنظر : دراسة أطيمش لهذه المسرحية ، ص ٣٤١ وما بعدها •

(٥٢) معد الجبوري ، شموكين ، مسرحية شعرية ، قدم لها رشيد ياسين ، بغداد بلا تاريخ •

(٥٣) غالي شكري ، شعرنا الحديث •• الى اين ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٩٨ •

وافتقارها الى الصراع الواضح وابتعادها عن الجـو الدرامي المتماسـك أو صعوبة تمثيلها بالرغم من قدرتها الحوارية الجيدة ، فلا يصح في مسرحية مأساة الحلاج أو مسافر ليل أو بعد أن يموت الملك . ويرى محمود امين العالم في مسرحية الأميرة تنتظر رأيا مغايرا لأنها : « مسرحية على جانب رفيع من الحبكة الدرامية • بل لعلها ان تكون ـ في غير مغالاة ـ أرقى دراما شعرية بين ما كتبه صلاح عبد الصبور ، بل أكاد اقول وفي مسرحنا الشعري كله»(٥٤) ويرى أيضا : «أن هذه المسرحية على صغرها اضافة كبيرة جسيلة جليلة حقا الى الدراما الشعرية العربية بل تكاد تستشرف آفاقا عالمية » (٥٥) •

إن اية محاولة درامية يجب أن تلقى ترحيبا أو نقدا حقيقيا بناء غير قائم على اظهار الناقد قدراته المتوهمة في التنظير المسرحي والحرص المفتعل على المصطلح(٥٦) ، والاشارة الى أخطـاء المحاولات الأولى لدى شوقي أو غيره لا تؤدي بالضرورة الى الحكم بفشلها ، وحين تتطلع الى اي جهد في هـذا المجال ، وان لم نشترط تكامله ، يجب أن ننتبه لانبهارنا واعجابنا وايجابياتنا النقدية المطـلقة ازاء أي عمـل أدبي أجنبي حتى ولو لم نكن قد قرأناه ، وانخذالنا واحساسنا بالنقص أو السخط أو الحسد باستعراض مواهبنا السلبية الراسخة امام محاولة محلية قد تمثل بداية رائدة ، « وكل كاتب عربي يكتب للمسرح في أيامنا هذه هو بطل جدير بالتكريم ، فاذا كانت بطولته واعية تواجه العقبات عن علم بمدى خطرها فهو أجدر بالتكريم » (٥٧) •

ويثير عبد الصبور في مسرحياته العلاقة القائمة بين الشعر والمسرح ، فهل نظم عبد الصبور شعرا ام كتب مسرحية شعرية ؟ هل استطاع أن يجمع

---

(٥٤) ، (٥٥) العالم ، ص ٢٧٠ ، ٢٧٢ •
(٥٦) ينظر مثلا ما كتب عن (بقايا التجربة) قصيدة حوارية جيدة في أربعة فصول لمدني صالح ،مجلة السينما والمسرح ، العدد ٥ ، ٦ ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ٥١ وما بعدها •
(٥٧) شكري محمد عياد ، تجاربي في النقد والأدب ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٠٦ •

بين هذين الفنين جمعا يخرج منه بابداع جديد ، « انني أريد أن أسبغ حالة شعرية على مسرحيتي لا أن اكتب شعرا يستطيع أن يقف على الخشبة » (٥٨) . « والدراما الشعرية ليست هي المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر . فلو كان الأمر كذلك لتساءلنا : لماذا نكتب بالشعر ما يمكن كتابته بالنثر ؟ ان الشعر في الدراما الشعرية ليس اسلوبا للتعبير وانما هو جزء أساس وضروري في بنائها العاطفي والفكري . انه ايقاع الدراما نفسها ، ايقاع الأحداث الدرامية » (٥٩) ، والشعر في المسرح ليس تعبيرا خارجيا عن الدراما يخضع الحوار للوزن والقافية ، إنه الاحتواء التام للمضمون دون انفصال او اضطراب بينهما : « ان المسرح العربي حاليا يسير نحو الشعر . وعندما نقول الشعر فاننا لا نقصد الكلام الموزون المقفى ، ولكننا نقصد اللغة الشعرية . اللغة التي لها أكثر من بعد واحد ، وأكثر من مستوى واحد . اللغة التي تغوص في الاشياء وتبحر فيها ، وليست تلك التي تكتفي بالوصف الخارجي فقط . الشعر الذي يعكس حرارة الوجود الانساني ، وليس ذلك النثر البارد الذي يقيد كل مظاهر الحياة داخل كلمات ذات أبعاد ثابتة وجامدة » (٦٠) .

واستطاع عبدالصبور أن يواصل خطوات جادة لابتداع اسلوب خاص وجملة شعرية متميزة « وبتجاوز الشاعر لمنطقة القاموس الشعري يصبح حرا في اختيار الأداء اللغوي المناسب وتمحي فكرة أن هذه اللغة رومانسية وتلك غير رومانسية لتحل محلها لغة الحدث والافكار التي تصنع التركيب الشعري فالأداء الشعري المتكامل ، ولعل ارتباط اللغة بالحدث والموقف وانبثاقها منهما هو ما يهمنا في دراسة لغة المسرح الشعري » (٦١) .

---

(٥٨) صلاح عبد الصبور ، مسافر ليل ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٨٧ .

(٥٩) العالم ، ص ١٠٩ .

(٦٠) عبد الكريم برشيد « في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي » ، مجلة الاقلام ، العدد ١٠ ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١١ .

(٦١) أطيمش ، ص ٢٩٢ .

فهل كتب عبد الصبور مسرحية شعرية ام نظم قصائد مطولة ذات شخوص وأصوات وأحداث متنوعة ؟ ليست للمسألة أهمية كبرى لدي بقدر أن مسرحياته أو أية مسرحيات أخرى خطوة أو خطوات في تقدم شعرنا المعاصر وتنوع أشكاله وألوانه ، ومهما كان رأينا في مأساة الحلاج : مسرحية فاشلة أو قصيدة طويلة أو عملاً درامياً رائعاً أو « انعطافة حقيقية في مسيرة شعرنا الدرامي » (٦٢) ، فانها محاولة درامية جيدة ، فعبد الصبور « لم يكتب مسرحا شعريا ولكنه آثر أن يكتب قصيدة مجيدة . فالمسرح في بلادنا ـ لا المسرح الشعري ـ تتعسر ولادته منذ أكثر من نصف قرن ، ولم يولد بعد »(٦٣) ، وليس لنا ، ما دامت الولادة متعسرة ، أن نجهض ونجهز على أي مولود جديد !

ويوحي عبد الصبور أنه غير جاد في الدراما وفي الشعر ، وانه أراد أن يخلط أو يجمع بينهما أو يظهر براعة شعرية معينة خاصة . فالى أي مدى أوصلته اللعبة ، أو وصلت معه في الشعر ؟ انه ينأى بمزاجه ، احيانا ، بعيدا عن الدراما والشعر معا ، ويبدو وكأنه يلهو ، ويمضي الوقت بألغاز تقاطع الكلمات التي تتضح حلولها في النهاية ، الا أن ذلك حتما ، بوعي او لا وعي ، ايهام وتغطية فله قصائد غنائية جيدة تقترب احيانا من الروح الدرامي ، ولديه دواوين نص على أغلفتها أنها مسرحيات شعرية : « ان هذا الذي كتبناه حديثا باسم المسرحية الشعرية ليس في جملته من المسرحية وليس من الشعر ، وانما هما كلمتان تكتبان على الغلاف وعلى الآخرين أن يصدقوا ... وذكر الغربيون الدراما في الشعر الوجداني ، الدراما من حيث هي روح وزاولوها وسمعنا بذلك وقرأنا عنه فكررنا ذلك في نقدنا ونظمنا ونسبنا الى القصائد من الدراما ما لم يكن لها ، وأيدنا في الشعراء من الادعاء ما لم يكن الا ادعاء كأن الحوار يكفي ، أو كأن الدراما في تعدد الأصوات وتعدد المشاهد وتقطيع القصيدة الى عنوانات

---

(٦٢) يوسف عبد المسيح ثروة ، الشعر والفنون ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ١٧٨ .
(٦٣) غالي شكري ، ٩٩ .

داخلية ... » (٦٤) مما يدل على تعثرنا ، شعراء ونقاداً ، في الوصول الى مستوى درامي جيد ، وتعجلنا في نشر الاعمال الأدبية التي تحتاج الى صبر وتأن ، ولا يكفي شاعر أو شاعران أو عقد من الزمن أو عقدان لقيام نهضة درامية حقيقية ، ولكننا مع مسرحيات شوقي لا نغفل ما قدم عبد الصبور الذي استطاع أن يرتفع بالغنائية ، فيما كتب من مسرحيات ، الى مستوى جيد ، ولكن هذا لا يعني أنه تخلص منها تماما وأن السرد لا يطغى لديه على التجسيد ، فغلبة الطابع الروائي ينافس البناء الدرامي المحكم ويعيق من قدراته ، ونقرأ في مسرحية مأساة الحلاج خطبا شعرية تطول احيانا ، ولا ينسى عبد الصبور في مواقف درامية كثيرة انه شاعر اولا وأنه لا يريد أن يهدر شاعريته أو يفرط بأبيات جميلة في سبيل بناء درامي متقن ، وتلك هي احدى مشكلاته ، عانى منها آخرون أيضا ، انه يعجب ببيت أو أبيات ينظمها ولا يهمه أن يدمر بها تصاعدا دراميا في مسرحية كاملة ، وأظن أنه يقحم أبياتا ومقاطع في مسرحياته بعد انتهائها ليبدو الشعر أكثر بهاء (٦٥) :

كنّا نلقاهْ بظهرِ السوقِ عطاشى فيروّينا
من ماءِ الكلماتْ
جوعى فيطاعمنا من أثمارِ الحكمهْ
ويناد منا بكؤوس الشوق الى العرس النوراني

وترد في مسرحية (عندما يموت الملك) مقاطع شعرية أقربَ الى الغنائية منها الى التعبير الدرامي (٦٦) :

مولاي
فلتتسللْ كالهِ الغاباتِ السحريهْ

(٦٤) علي جواد الطاهر ، صحيفة الثورة ، بغداد ٨-٥-٩٧٨ ، ص ٦ .
(٦٥) صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٩ .
(٦٦) صلاح عبد الصبور ، عندما يموت الملك ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٣ .

تتقدمك القوسُ المرهفةُ الفضيه
ولتهبطْ بين شجيراتِ الورد الملتفه
ولتنزلْ ضيفاً في أرض الظلّ القمراءْ
أرضٍ ساكنةٍ دوماً ، غائمةٍ بنثارِ الانداءْ
حتى تصلَ الى النبعِ المكنونْ
أَنْفِذْ قوسَكَ في صفحة مرآتهْ
واشغله عن سبحات تأمل ذاته

إن مأساة الحلاج : « وثبة بعد خطوة السياب في حفار القبور والمومس العمياء ••• والانتصارات في هذه القصيدة الكبيرة أنها تكاد تخلو من الغناء بالرغم من اعتماد معظم مقطوعاتها على الأبحر الراقصة •••• إنها من حيث الشكل مونولوج داخلي ، ومن حيث الجوهر رؤية حديثة للعالم »(٦٧) ، الا انهـا لم تخل اطلاقا من الغناء ، وليس التخلص من الغنائية واتباع الأسلوب الدرامي وفقا على أوزان أو بحور معينة راقصة أو راكدة •

يقول عبد الصبور : « لو استطاع كتابنا المسرحيون وشعراؤنا الشباب أن يعرفوا ما الدراما بمجرد الحدس لتقدم مسرحنا وشعرنا تقدما لا نظير له • ولكن الحدس ليس الا نوعامن المعرفة العليا التي تستدعي الماما تاما متمثلا بالتراث وتدريبا ذوقيا مرهفا ثم انطلاقا حرا بعد ذلك » (٦٨) ، ولكن شعراءنا ، قبل أن يعرفوا الدراما بالحدس ، يضيقون ذرعا بالبناء المسرحي • انه يفترض موهبة عالية وثقافة واسعة وجهدا متواصلا وصبرا لا ينفد وشهرة لا تظهر الا بعد سنين ، ودون ذلك نظم قصيدة غنائية ونشرها في صحيفة او الترنم بها في محفل ، ويبدو لي أن شعراء كثيرين حين يبدأون النظم يودون أن يتخلصوا

(٦٧) غالي شكري ، ص ١٠٠ ، وينظر : جلال العشري ، مسرح أو لا مسرح ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٢٤ •
(٦٨) صلاح عبد الصبور ، وتبقى الكلمة ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٦ •

سريعا من لحظات الابداع التي تشترط قدرات خاصة في معاناتها والرفق بها •

« وكانت مهمة صعبة أن يتخلى الشاعر الغنائي عن صوته الخاص ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم ، وأن يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية ليخلص الى خلق حوار متماسك يكون جزءاً من الحدث لا ينفصل عنه وتلك مسألة تتطلب مهارة وجهدا »(٦٩) •

ان عبد الصبور يدعو الى تقاليد مسرحية شعرية جديدة لا تقتصر على المسرحية وانما تمتد الى القصيدة الغنائية ، فمسرحياته شعر ان توخينا الشعر ، ودراما اذا تطلعنا الى قراءة مسرحية ، وقصة وحوار اذا شغلنا بالحدث وتفرعاته وحين تتحد هذه العناصر جميعا ، لدى المبدع والمتلقي ، تبدأ نهضتنا الشعرية المسرحية الحقيقية • واستطاع الشاعر أن يجمع ما بينها فهو رائد بعد شوقي في المحاولة الدرامية الجديدة التي لا يمكن أن تظهر بالشكل المتطور الذي عهدته أمم أخرى لها من التراث الدرامي ما يمتد الى آلاف السنين : « ان الوطن العربي يمتلك مآثر تاريخية مهمة ، وهي مآثر يمكن أن تتحول ـ عند الضرورة ـ الى فضاء رحب للابداع المسرحي وللتجمع الانساني ، فضاء نحج اليه كل سنة ، من أجل اللقاء اولا ، ثم من أجل طرح القضايا والتعبير عنها » (٧٠) •

وتبقى المسألة أكبر من هذا وذاك ••• وتظل أوسع بكثير من شعر ونثر ومن غنائية ودراما • انها جوهر الحضارة في مظاهر شتى ، وفرق كبير بين الشعر المفتعل البعيد عن الحياة والشعر النابع من تجربة حقيقية دون تزويق وتزييف ، والهوة قائمة بين النظم والشعر المبدع وظلت المسرحية « تكتب شعرا

---

(٦٩) اطيمش ، ص ٣٦٤ •
(٧٠) عبد الكريم برشيد ، ص ١٦ •

عمرها كله . فيما عدا القرن الأخير . انها تحاول أن تعود في سنواتنا الاخيرة الى النبع الذي انحدرت منه . وقد أسعفها على العودة ذلك التغير في مفهوم كلمة الشعر ، اذ لم تعد كلمة مرادفة للنظم ، بل أصبح بين الشعر والنظم مباينة أعمق من المباينة بين الشعر والنثر ، فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلي . اما الخلاف بين الشعر والنظم فهــو خــلاف في الرؤية والاقتراب والتحقيق » (٧١) .

فما الذي يبقى لنا من محاولات درامية لشعراء عرب قدامى ومحدثين ؟

أظن ، بالرغم مما ورد في فصول هذا الكتاب ، يظل الكثير الكثير : المستقبل ... وشرف المحاولة ... والقدرة الكامنة ... والموهبة التي لم تفتقر اليها أبداً ... وأن نستمر أمة شاعرة ولكن ليس في المجال الغنائي وحده .

لننتظر ، اذن ، بدايات مسرحية أخرى تتسع وتعد منطلقا أدبيا جديدا ، وثورة في الشعر ، واضافة الى التراث أجيالا وتجارب متداخلة وزمنا متجددا .

---

(٧١) صلاح عبد الصبور ، مسافر ليل ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

فهرست الاعلام

ـ أ ـ

ــ ب ــ

ــ ت ــ

- ث -

- ج -

- ح -

- خ -

ـ د ـ

ـ ر ـ

ـ ز ـ

ـ س ـ

- ش -

- ص -

- ض -

- ط -

- ع -

ـ غ ـ

ـ ف ـ

- ق -

- ك -

- ل -

- م -

ـ ن ـ

ـ هـ ـ

المـــــراجـــع

١ ـ العربيـــة

أ

الأسد ـ الدكتور ناصر الدين : القيان والغناء في العصر الجـاهلي ، القـاهرة ١٩٦٨ ٠

اطيمش ـ الدكتور محسن : الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٧ ٠

الأعرجي ـ الدكتور محمد حسين : فن التمثيل عند العرب ، الموسوعة الصغيرة ـ وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٨ ٠

اسماعيل ـ الدكتور عز الدين : الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة ١٩٦٧ ٠

أبو تمام ـ ديوان الحماسة ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٢٧ ٠ ديوان أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، المجلد الأول ، القاهرة ١٩٦١ ٠

أبو شنب ـ عادل : مسرح عربي قديم « كراكوز » ، دمشق بلا تاريخ ٠

الآلوسي ـ الدكتور حسام : مجلة الكلمة ، العدد ٦ ، النجف ١٩٦٧ ٠

أبو حديد ـ محمد فريد : مجلة الرسالة ، العدد ١٢ ، القاهرة ١٩٣٣ ٠

أبو مراد ـ نبيل : مجلة المستقبل ، العدد ١٠٦ ، باريس ١٩٧٩ ٠

ب

باكثير ـ علي أحمد : أخناتون ونفرتيتي ، القاهرة ١٩٦٧ ٠ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٤ ٠

بدوي ـ الدكتور مصطفى : دراسات في الشعر والمسرح ، القاهرة ١٩٦٠ ٠

باقر ـ الدكتور طه : ملحمة جلجامش ، ط ١ ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧١ ٠

البياتي ـ عبد الوهاب : مجلة المسرح والسينما ، بغداد ١٩٧٢ ٠

برشيد ـ عبد الكريم « في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي » ، مجلة الاقلام ، العدد ١٠ ، بغداد ١٩٨٠ ٠

ت

تيمور ــ احمد : خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ، القاهرة ، ١٩٥٧ ٠

تيمور ــ محمد : مؤلفات محمد تيمور كعامل ومؤلف للمسرح ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٧٣ ٠

ث

ثروة ــ يوسف عبد المسيح : الشعر والفنون ، مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٤ ٠

ج

جاد المولى ــ محمد احمد وآخرون : قصص العرب ، ٤ أجزاء ، القاهرة ١٩٣٩ ٠

الجبوري ــ جميل : «دراسة في التراث العربي المسرحي » ، مجلة المورد ، العدد ٤ ، بغداد ١٩٧٤ ٠

جواد ــ عبد الستار : فن المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة ــ وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٩ ٠

الجبوري ــ معد : شموكين (مسرحية شعرية) ، بغداد بلا تاريخ ٠

ح

حمادة ــ ابراهيم : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة ١٩٦٣ ٠

حسين ــ طه : حافظ وشوقي ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٥٥ ٠

الحكيم ــ توفيق : فن الأدب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٣ ٠ الملك أوديب ، القاهرة بلا تاريخ ٠

حسنين ــ فؤاد : « مقالة عن ابن دانيال » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩٠

حسين ــ محمد كامل : من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، بيروت ١٩٦٠ ٠

خ

الخفاجي ــ محمد علي : ثانية يجيء الحسين (مسرحية شعرية) ، النجف ١٩٧٢ ٠

خشبة ــ سامي : قضايا المسرح المعاصر ، بغداد ١٩٧٧ ٠

خورشيد ــ فاروق : في الرواية العربية ــ عصر التجميع ، الاسكندرية بلا تاريخ ٠

د

دغمان ـ سعد الدين حسن : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ، بيروت ١٩٧٣ ٠

ر

رشدي ـ رشاد : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، القاهرة ١٩٦٨ ٠

الراعي ـ علي : مسرحيات ومسرحيون ، القاهرة ١٩٧٠ ٠ بعض مظاهر الدراما العربية الحديثة ، بحث بالعربية تضمنته دراسات في الأدب العربي الحديث ، عنى بنشرها اوستل ، باث ١٩٧٥ ٠ مقال في مجلة العربي ، العدد ٢٣٠ ، الكويت ١٩٧٨ ٠

ز

الزهاوي ـ جميل صدقي : ديوان الزهاوي ، القاهرة ١٩٢٤ ٠

الزبيدي ـ الدكتور علي : الشعر والفنون ، مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٤ ٠

س

السياب ـ بدر شاكر : ديوان بدر شاكر السياب ، بيروت ١٩٧١ ٠ مجلة الآداب ، العدد ٦ ، بيروت ١٩٦٤ ٠

ش

الشابشتي ـ الديارات ، تحقيق كوركيس عواد ، ط ٢ ، بغداد ١٩٦٦ ٠

الشوباشي ـ محمد مفيد : رحلة الأدب العربي الى اوربا ، القاهرة ١٩٦٨ ٠

الشواف ـ خالد : شمسو (مسرحية شعرية) ، بيروت ١٩٥٢ ٠ مجلة الأفق الجديد ، العدد ١٥ ، بغداد ١٩٦٢ ٠

شوكت ـ محمود حامد : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ، القاهرة بلا تاريخ ٠

شكري ـ غالي : شعرنا الحديث ٠٠ الى اين ، القاهرة ١٩٦٨ ٠

شرارة ـ الدكتورة حياة : « بيلنسكي والأجناس الأدبية » ، مجلة الثقافة ، العدد ١١ ، ١٢ ، بغداد ١٩٧٩ ٠

ص

الصفدي ـ الامام صلاح الدين بن ايبك الصفدي : المختار من شعر ابن دانيال ، تحقيق محمد نايف الدليمي ، الموصل ١٩٧٩ ٠

صدقي ـ عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٦٩ ٠ « حياة الشاعر من شعره » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ٠

الصالحي ـ الدكتور عزمي : « أولية المسرح » ، مجلة كلية الآداب ، العدد ١٤ ، بغداد ١٩٧١ ٠

الصايغ ـ يوسف : اعترافات مالك بن الريب ، بغداد ١٩٧٢ ٠

ض

ضيف ـ الدكتور شوقي : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ١٩٥٣ ٠

ط

الطاهر ـ الدكتور علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي ، بيروت ١٩٧٩ ٠ « اللوحة في الشوقيات » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ٠ مقابلة أدبية ـ صحيفة الثورة ، بغداد ٨ـ٥ـ٧٨ ٠

طليمات ـ زكي : التمثيل ، التمثيلية ، فن التمثيل العربي ، الكويت بلا تاريخ ٠

ع

عامر ـ عطية : النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ١٩٦٤ ٠

عبد الصبور ـ صلاح : مأساة الحلاج (مسرحية شعرية) بيروت ١٩٦٥ ٠ الاميرة تنتظر (مسرحية شعرية) بيروت بلا تاريخ ٠ مسافر ليل (مسرحية شعرية) بيروت ١٩٦٩ ٠ بعد أن يموت الملك (مسرحية شعرية) بيروت ١٩٧٣ ٠ وتبقى الكلمة (دراسات نقدية) بيروت ١٩٧٠ ٠

عبد الرحمن ـ عائشة : جديد في رسالة الغفران ، بيروت ١٩٧٣ ٠

عوض ـ لويس : دراسات في أدبنا الحديث ، المسرح ـ الشعر ـ القصة ، القاهرة ١٩٦١ ٠ في الأدب الانجليزي الحديث ، القاهرة ١٩٥٠ ٠ دراسات عربية وغربية ، القاهرة ١٩٦٥ ٠

العشماوي ـ محمد زكي : دراسات في النقد المسرحي ، القاهرة ١٩٦٨ ٠

عياد ـ شكري محمد : تجارب في النقد والأدب ، القاهرة ١٩٦٧ ٠

العالم ـ محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، بيروت ١٩٧٣ ٠

العزاوي ـ عباس : تاريخ الأدب العربي في العراق ، بغداد ١٩٦٠

العشري ـ جلال : مسرح أو لا مسرح ، القاهرة ١٩٧٥ ·
عيد ـ رجاء : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ١٩٧٤ ·

ف

فاضل ـ عبد الحق : هو الذي رأى ، بيروت ١٩٧٢ ·
فهمي ـ الدكتور ماهر حسن : تطور الشعر العربي في مصر ، القاهرة ١٩٦٨ ·

ق

القرشي : جمهرة أشعار العرب ، بيروت ١٩٦٣ ·
القيسي ـ الدكتور نوري : شعراء أمويون ، القسم الأول ، الموصل ١٩٧٦ ·

ك

كمال الدين ـ محمد : العرب والمسرح ، كتاب الهلال ٢٩٣ ، القاهرة ١٩٧٥ ·
كالي ـ باول : « مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ·
كرومي ـ عوني : « اطروحة في المسرح العراقي القديم » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ·

م

مندور ـ الدكتور محمد : في الميزان الجديد ، القاهرة ١٩٤٤ · المسرح ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٣ · كتابات لم تنشر ، القاهرة بـــلا تاريخ · « مسرحيات شوقي » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ·
مطران ـ خليل : ديوان الخليل ، ج ١ ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ ·
مبارك ـ محمد : « توطئة لمسرحيات عربية من خيال الظل » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ·

ن

نعيمة ـ ميخائيل : الآباء والبنـــون (مسرحية) ، نيويورك ١٩١٧ · الغـــربال ، القاهرة ١٩٢٣ ·
نجم ـ الدكتور محمد يوسف : المسرحية في الأدب العربي ١٨٤٧ـ١٩١٤ ، بيروت ١٩٦٧ · الأدب العربي في آثار الدارسين ، بيروت ١٩٦١ ·
ناصف ـ علي النجدي : القصة في الشعر العربي الى أوائل القرن الثاني الهجري ، القاهرة بلا تاريخ ·
نصيف ـ الدكتور جميل : مقدمة في دراسة المسرح العربي ، مجلة كلية الآداب ،

العدد ١٥ ، بغداد ١٩٧٢ · احمد أبو خليل القباني ، مجلة كلية الآداب ، العدد ١٩ ، بغداد ١٩٧٤ ·

هـ

هلال ـ الدكتور محمد غنيمي : الأدب المقارن ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦٢ · النقد المسرحي ، بيروت ١٩٧٥ ·

٢ ـ الأجنبية

أرسطو : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد ، القاهرة ١٩٦٧ ·

اشلن ـ مارتن : تشريح الدراما ، ت يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد ١٩٧٨ ·

بينتلي ـ أريك : نظرية المسرح الحديث ، ت يوسف عبد المسيح ثروة ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٥ · المسرح الحديث ، دراسة في الدراما ومؤلفيها ، ت محمد عزيز رفعت ، القاهرة ١٩٦٥ ·

بيرندللو ـ لويجي : من الاعمال المختارة ، ت محمد اسماعيل محمد ، الكويت ١٩٧٣ ·

تومسن ـ جورج : أسخيلوس وأثينا ، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما ، ت الدكتور صالح الكاظم ، بغداد ١٩٧٥ ·

جاسكوين ـ بامبر : الدراما في القرن العشرين ، محمد فتحي ، القاهرة بلا تاريخ ·

ديوكس ـ أشلي : الدراما ، ت محمد خيري ، القاهرة بلا تاريخ ·

عزيزة ـ محمد : الاسلام والمسرح ، ت رفيق الصبان ، القاهرة ١٩٧١ ·

ليج ـ كليفورد : المأساة ، ت الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ١٩٧٨ ·

لنداو ـ يعقوب : دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة وتعليق احمد المغازي ، القاهرة ١٩٧٢ ·

وليمز ـ ريموند : المسرحية من ابسن الى اليوت ، ت فايز اسكندر،القاهرة ١٩٦٣·

Alvarez, A. The New Poetry, London 1971.

Butcher, S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. New York 1951.

Badawi, M.M. A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry. Cambridge University Press 1975.

Coombes, H. Literature and Criticism, A Pelican Book 1977.

Dawson, S.W. Drama and the Dramatic, Norfolk, 1977.

Drinkwater, John. The Outline of Literature, Edited by John Drinkwater, London .

Eliot, T.S. Poetry and Drama. The Theodore Spencer Memorial lecture, Harvard University, November 21, 1950, London.

Everyman's Encyclopaedia. Vol. 4. Fabbri and Partners Limited, London 1976.

Flickner, R.G. The Greek Theater and the Drama, Chicago 1922.

Fairman, H.W. The Triumph of Horus, an ancient Egyptian sacred drama, translated and edited by H.W. Fairman, with a Chapter by Newton and Pool, London 1974.

Filshtinsty, I.M. Arabic Literature, Moscow 1966.

Goldziher, I. A Short History of Classical Arabic Literature, Translated, revised and enlarged by T. Desomogyl, Berlin 1966.

Haigh, A.E. The Tragic Drama of the Greeks, Oxford 1896.

Haywood, J.A. Modern Arabic Literature, 1800-1970, An Introduction with extracts in translation, London 1971.

Lodge, D. 20th Century Literary Criticism, A reader, Edited by David Lodge Longman. London 1972.

Lucas, F.L. Style, London 1964.

Muṣṭafa, M.Y. Antecedents of Modern Arabic Drama, M. Litt [Thesis], Cambridge University Library.

Margoliouth, D. Analecta Orientalia AD Poetican Aristotelean, Londini 1887.

Ostle, R.C. Studies in Modern Arabic Literature, Edited by R.C. Ostele, Bath. England 1975.

Nicholson, R.A. Literary History of the Arabs, Cambridge 1956.

Partridge, A.C. Modern Prose, A Twentieth Century selection edited by A.C. Partridge, London 1969.

Roberts, W.R. Greek Phetoric and Literary Criticism. New York 1928.

Sanders, N.K. Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia. London 1971.

الفهرســـت

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغداد
(٥٧٧) لسنة ١٩٨٢

دار الحرية للطباعة ـ بغداد
١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢ م

الجمهورية العراقية
وزارة الثقافة والاعلام
دار الرشيد للنشر
١٩٨٢

السعر ٢٥٠ فلسًا

دار الحرية للطباعة - بغداد

توزيع الدار الوطنية للتوزيع والأعلان

تصميم الغلاف موفق ابراهيم الونداوي